

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE SOCIOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA**

BRASIL-TROPICÁLIA

DO ITINERÁRIO DE UMA ARTE BRASILEIRA À DESTRUIÇÃO DA AURA ARTÍSTICA EM HÉLIO OITICICA

Paulo Marcondes Ferreira Soares

Tese apresentada para a obtenção do título
de Doutor em Sociologia sob a orientação
do Prof. Dr. Jorge Ventura de Moraes.

**Recife
2003**

Catálogo na fonte
Bibliotecária Maria do Carmo de Paiva, CRB4-1291

S676b Soares, Paulo Marcondes Ferreira.
Brasil-Tropicália : do itinerário de uma arte brasileira à destruição da
aura artística em Hélio Oiticica / Paulo Marcondes Ferreira Soares. –
Recife: O autor, 2003.
320 f. : il. ; 30 cm.

Orientador: Prof. Dr. Jorge Ventura de Moraes.
Tese (doutorado) - Universidade Federal de Pernambuco. CFCH. Pós-
Graduação em Sociologia, 2003.
Inclui referências e anexos.

1. Sociologia. 2. Arte e sociedade - Brasil. 3. Arte moderna – Séc.
XX. 4. Estética. 5. Alegoria. 6. Oiticica, Hélio, 1937-1980. I. Moraes, Jorge
Ventura de (Orientador). II. Título.

301 CDD (22.ed.) UFPE (BCFCH2015-49)

Ata da Sessão de Arguição de Defesa de Tese de PAULO MARCONDES FERREIRA SOARES, do Curso de Doutorado, do Programa de Pós-Graduação em Sociologia do Centro de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Pernambuco.

Aos vinte e oito dias do mês de fevereiro de dois mil e três, reuniram-se na Sala de Seminários do 12º andar do prédio do Centro de Filosofia e Ciências Humanas, os membros da comissão designada para o **Exame da Tese de Doutorado de PAULO MARCONDES FERREIRA SOARES**, intitulada: **“BRASIL TROPICÁLIA: do itinerário de uma arte brasileira à destruição da aura artística de Hélio Oiticica”**. A Comissão foi composta pelos professores: **Dr. Josimar Jorge Ventura de Moraes - Presidente/Orientador; Dra. Silke Weber – Titular-Interna/PPGS; Dr. Agnaldo Aricê Caldas Farias – Titular Externo/FAU/USP; Dr. Moacir Rodrigues dos Anjos Júnior – Titular Externo/FUNDAJ/MAMAN e Dra. Lilia Maria Junqueira – Titular Interna/PPGS**. Dando início aos trabalhos o Dr. Josimar Jorge Ventura de Moraes explicou aos presentes o objetivo da reunião, dando-lhes ciência da regulamentação pertinente. Em seguida passou a palavra ao autor da Tese, para que apresentasse o seu trabalho. Após essa apresentação, cada membro da Comissão fez sua arguição, seguindo-se a defesa do candidato. Ao final da defesa, a Comissão Examinadora retirou-se, para em secreto deliberar sobre o trabalho apresentado. Ao retornar o Dr. Josimar Jorge Ventura de Moraes, presidente da mesa e orientador do candidato, solicitou que fosse feita a leitura da presente Ata, com a decisão da Comissão **aprovando a Tese por unanimidade, com a recomendação de Publicação**. E, nada mais havendo a tratar, foi lavrada a presente Ata, que vai assinada por mim, secretária do Programa, pelos membros da Comissão Examinadora e pelo candidato. Recife, 28 de fevereiro de 2003.

RESUMO

O presente trabalho procura discutir a pertinência do uso, para o estudo da arte contemporânea, de dois conceitos centrais de Walter Benjamin: o de *aura* artística e o de alegoria. O caminho percorrido aqui é o da aplicação desses conceitos na investigação da experiência estética de Hélio Oiticica, um dos principais inventores do experimento artístico no Brasil dos anos 1960. O tema em questão volta-se para a tentativa de investigação da tensão existente na formulação de um projeto de arte nacional a partir do interior mesmo dos conflitos e contradições presentes no âmbito das manifestações da arte contemporânea entre nós. Com efeito, nossa proposta de trabalho visa identificar em Hélio Oiticica o princípio de uma experiência estética que se apresenta como um projeto artístico dos anos 1960, orientado para a intervenção no ambiente cultural e sócio-político daquele cotidiano da sociedade brasileira. Isto no sentido de organização das “vivências” rumo a uma total destruição do que Benjamin (1980) chamou de “aura” artística. No sentido atribuído por Benjamin, da *aura* como relacionada à idéia de símbolo enquanto concepção universalizante e restauradora de obra de arte como valor de culto, no sentido consagrado pela história da arte e pelos românticos, em contraposição ao alegórico que, segundo pensa, expressa um nível distinto de “articulação entre a arte e a história, que não se adequa aos interesses das classes dominantes”. É no âmbito dessa configuração do alegórico que se vai procurar abordar, neste estudo, a obra de Hélio Oiticica. Trata-se de um trabalho que não pode ser apreendido exclusivamente em termos plásticos, mas, sobretudo, em termos de um processo que se manifesta a nível estético-político-ético. Ou seja, naquilo a que se considera como existindo sem divisões de teoria/prática. Em outras

palavras, sua obra se expressa a partir do aguçamento das contradições fundamentais próprias ao universo cultural em cujo contexto se encontrava imerso. A esse projeto Oiticica denominava de antiarte, que é a compreensão e razão de ser do artista, que não se caracteriza aqui como criador para a contemplação, mas sim como um motivador para a criação – que só se completa no envolvimento ativo do “espectador” como “participador” no processo. A antiarte seria, assim, uma atividade criadora latente, motivada pelo artista, orientada para uma forma de necessidade coletiva. Por outro lado, não se tratava de atribuir ao espectador a função de criador, mas de possibilitar-lhe algum nível de “participação” em que “ache” o que realizar de modo criativo – onde mesmo o “não-achar” se traduz como um tipo significativo de participação. É esse projeto o que leva Oiticica a uma definição de arte ambiental como reunião do indivisível de “todas as modalidades em posse do artista ao criar”: tanto aquelas familiares, quanto as resultantes da inventividade do artista ou a participação do espectador.

PALAVRAS CHAVES

Arte contemporânea brasileira; alegoria; aura artística; Hélio Oiticica; Brasil nos anos 1960.

ABSTRACT

Having in mind the study of contemporary art, the present work tries to discuss the relevance of the use of Walter Benjamin's two central concepts: the artistic zephyr and allegory. The method used here it is the application of these concepts in the investigation of Hélio Oiticica's aesthetic experience, being himself one of the principal inventors of the artistic experiment in Brazil in the 1960's. The subject studied here is an attempt to investigate the tension that exists in the formulation of a national art project from the heart of the conflicts and contradictions present in the context of the demonstrations of contemporary art in our country. Actually, our proposal of work aims to identify in Hélio Oiticica's work the beginning of an aesthetic experience that presents itself as an artistic project of the 1960s, orientated for the intervention in the cultural and socio-political environment of Brazilian society daily life of that time. All this in the sense of organization of the "vivências" (experiences of life) that would lead to a total destruction of what Benjamin (1980) called artistic "zephyr". In the meaning attributed by Benjamin zephyr is related to the idea of symbol as a universalizing conception and restorer of the work of art as a worship, in the sense consecrated by the history of art and by the romantic ones, in opposition to allegory that, according to him, expresses a distinct level of "articulation between art and history, which is not adapted to the interests of the dominant classes". It is in this context of allegory that it will be attempted to approach, in this study, Hélio Oiticica's work. This work cannot be exclusively taken in plastic terms, but rather in terms of a process that shows an aesthetic ethical-political level. It means that of what one

thinks as existing without theory / practice divisions. In other words, his work expresses itself from the emphasis of the basic contradictions proper to the cultural universe of the context it was immersed. Oiticica called this project anti-art, which is the meaning and the reason for living to the artist, who is not characterized here as a creator of something for contemplation, but as a motivator for the creation – that is only completed in the active involvement of the "spectator" as "participant" in the process. The anti-art would be this way a creative latent activity motivated by the artist, orientated for a form of collective necessity. On the other side, it does not the case of attributing to a spectator the creative function, but of making it possible a certain level of "participation" in which he/she "finds" what to carry out in creative way – where even the "not finding" is accepted as a significant type of participation. It is this project that leads Oiticica to a definition of environmental art as the meeting of the indivisible one of "all the kinds of possession of the artist while creating": both those familiar as the ones resultant from the inventiveness of the artist as well as the participation of the spectator.

KEYWORDS

Brazilian contemporary art; allegory; artistic aura; Hélio Oiticica; Brazil in the 1960s.

RÉSUMÉ

Cette thèse traite de la pertinence de l'usage à l'étude de l'art contemporain, à travers deux concepts centraux de Walter Benjamin : l'aura artistique et l'allégorie. Le chemin est ici l'application de ces concepts dans l'enquête de l'expérience esthétique de Hélio Oiticica , l'un des inventeurs de l'expérience artistique au Brésil pendant les années 1960. Le sujet se tourne vers l'effort de recherche de la tension dans la formulation d'un projet national d'art de l'intérieur de ces mêmes conflits et les contradictions dans les manifestations de l'art contemporain entre nous. En effet , notre proposition de travail vise à identifier dans Hélio Oiticica le principe d'une expérience esthétique qui se présente comme un projet artistique dans les années 1960, orientée vers l'intervention dans l'environnement culturel et socio-politique que la vie quotidienne de la société brésilienne . Cette organisation de la direction des «expériences» vers une destruction totale de ce que Benjamin (1980) appelle «aura» artistique. Le sens donné par Benjamin , de l'aura lié à l'idée du symbole comme une conception universalisante et qui restaure l'œuvre de l'art comme une valeur de culte consacrée par l'histoire de l'art et le romantiques , par opposition à l'allégorique, qui exprime un niveau de distinct «d'articulation entre l'art et l'histoire , qui ne convenait pas aux intérêts des classes dirigeantes». Sous la configuration de l'allégorique qu'on cherchera à répondre dans cette étude, l'œuvre de Hélio Oiticica . C'est une étude qui ne peut pas être saisie uniquement en termes plastiques , mais surtout en termes d'un processus qui ça fait un niveau esthétique, politique et éthique. Autrement dit, dans ce qui existe sans partage entre la théorie et la pratique. En d'autres termes , l'œuvre de Oiticica

est exprimée à partir de l'intensité des contradictions fondamentales propres à l'univers culturel, dont le contexte se retrouve immergé. Dans ce projet Oiticica appelé l'anti-art, qui est la compréhension et la justification de l'artiste, que n'a pas connu ici comme le créateur de la contemplation, mais comme un facteur de motivation pour la création - seulement complète dans l'engagement actif du "spectateur" comme un «participant». L'anti-art serait donc une activité créatrice latente, motivée par l'artiste, orientée vers une forme de nécessité collective. D'autre part, il n'a pas été de concevoir au spectateur une fonction de créateur, mais pour vous permettre un certain niveau de «participation» dans lequel «penser» qui effectuent de façon créative - où même les «non – penser» que traduit un type important de la participation. Ce projet conduit Oiticica à une définition de l'art environnemental comme répondant indissociable de «toutes les formes en possession de l'artiste lors de la création»: à la fois ceux qui sont familiers, comme le résultat de l'ingéniosité de la participation de l'artiste ou spectateur.

MOTS-CLÉS

Art contemporain brésilien; allégorie; aura artistique; Hélio Oiticica; Brésil dans les années 1960.

.

AGRADECIMENTOS

Agradeço àqueles que direta ou indiretamente contribuíram para a realização deste trabalho.

Ainda que com o risco de certas injustiças por omissão, meus agradecimentos vão para:

Lourdes Lima, Nadja Brayner, Conceição Lafayette, Rosemary Gondim, Clayton, Cecília Mariz, Silke Weber, Ricardo Santiago.

Agradecimento especial vai para Jorge Ventura, sem o qual esse trabalho não teria sido realizado.

Finalmente, dedico esse trabalho aos meus pais, aos meus filhos e a Rose, com muito amor.

SUMÁRIO

Introdução	11
Capítulo 01 – Elementos de uma Sociologia da Arte	16
Capítulo 02 – Caracterizações da Modernidade e da Pós-Modernidade	72
Capítulo 03 – Teoria Crítica das Vanguardas: Arte, Cotidiano e o Veio Emancipatório	113
Capítulo 04 – Vanguarda e Neovanguarda no Brasil	181
Capítulo 05 – Itinerários de um Labirinto	229
Conclusão	275
Referências	284
Anexos	298

INTRODUÇÃO

Este trabalho de tese tem por objeto de estudo investigar as premissas levantadas por Hélio Oiticica na elaboração de suas pesquisas enquanto amplo programa experimental de arte ambiental. Para isso, parto de certas categorias analíticas-chaves ao estudo da arte, notadamente, em sua aplicação na pesquisa sobre a arte contemporânea: é o caso identificado nos conceitos benjaminianos de *alegoria* e de *aura* artística. Procurei assim desenvolver um nível de entendimento sobre a atualidade e pertinência desses conceitos em seu uso como instrumento de apreensão das manifestações artísticas das vanguardas; no caso, aqui, a obra artística de Oiticica.

Hélio Oiticica se apresenta como um dos mais importantes propositores da manifestação artística de vanguarda no Brasil, expoente do movimento neoconcreto, junto com outros artistas, como é o caso de Lygia Clark e Lygia Pape. Em sua trajetória pessoal, Oiticica cria projetos experimentais cujo propósito é o da abertura à participação do público, projetos que mais e mais assumem uma característica de antiarte, que traz em si o princípio de uma relativização daquilo que pode ser considerado como fatores estéticos e extra-estéticos.

Após identificar o problema da crise na pintura, Oiticica vai propor situações de vivências no campo do experimento artístico que se orientam na direção de uma total negação do objeto artístico enquanto elemento de cultuação contemplativa, quer dizer, enquanto fenômeno de *aura* artística.

Ao promover a abertura à participação, Oiticica vai problematizar a relação autor-obra-público, visto que o sentido da obra depende da intervenção do público, agora participador; sendo o artista, o propositor de uma dada experiência ou vivência. A centralidade das questões discutidas neste trabalho será a da identificação de certos elementos conceituais concebidos no discurso de Hélio Oiticica que apontem coerentemente para o sentido de um impulso emancipatório na arte identificado na concepção benjaminiana de alegoria moderna, também ela promotora do que Benjamin localizou noutro momento como destruição da aura artística. Nesse sentido, podem-se ver como indicativos daquela destruição, pontos que se apresentem, ao menos em princípio, como analiticamente válidos para se pensar o potencial crítico-emancipatório da arte frente à sua capitulação pura e simples como obra fetichizada. Dentre os pontos mais significativos da destruição da aura está o caráter inorgânico da manifestação artística, fundada no alegórico, portanto, fragmentária, circunstancial, vivenciada enquanto experiência coletiva; que se opõe ao ideário da obra orgânica, fundada na categoria do símbolo absoluto, da representação única, da significação não contraditória, da vivência individual ou, mesmo, isolada.

Nestes termos, pode-se afirmar que os fundamentos da arte alegórica apontam para um princípio altamente desfetichizador, tendente a destituir tais categorias naquilo a que Benjamin chamou práxis coletiva da alegre destruição. Em Hélio Oiticica, isso pode ser identificado na sua proposição da participação do público, capaz de transformar o artista em propositor inicial e o público em participador; o que leva o “artista” a se perceber apenas como um propositor inicial do “jogo”, a partir do qual perde o controle sobre a “obra”, ou melhor, a experiência artística.

Com isso, o objetivo maior do meu trabalho é o de indicar, em Hélio Oiticica, uma das mais significativas expressões de um importante momento na arte experimental brasileira, nos anos 1960, de manifestação do impulso alegórico, destruidor da aura artística, cuja desfetichização, no caso, passa pela completa transformação da relação autor-obra-pública.

No primeiro capítulo, após uma breve discussão sobre problemas da sociologia da arte, a partir de alguns autores que considero de alta propriedade para se pensar a sociologia como uma categoria de conhecimento válida para o estudo de fenômenos artísticos, farei uma incursão sobre o debate da teoria crítica a respeito dos problemas da arte. Particularmente, o debate de Adorno, Marcuse e Benjamin. A Benjamin será dada maior atenção em função do tratamento que este autor deu para com, talvez, o mais importante conceito estético para o estudo da arte de vanguarda, o conceito de alegoria, que o autor se utilizou no seu famoso estudo sobre o *Drama Barroco Alemão* e no seu inacabado *Trabalho das Passagens*, notadamente a ideia da alegoria moderna no estudo da Paris de Baudelaire.

No segundo capítulo, trataremos de questões relativas à ideia de modernidade e de sua crise na sociedade atual, em que parece emergir um paradigma cultural pós-moderno na sociedade. Importante nesse debate será a indicação da relevância do cotidiano para se pensar a relação arte e mídia, em que se percebe ser esse cotidiano um espaço necessário à sobrevivência da espontaneidade e da experiência social fundada na memória coletiva como instância potencializadora do impulso alegórico.

O terceiro capítulo está dedicado a questões relativas ao debate teórico-crítico das vanguardas. A partir de uma longa discussão sobre as possibilidades de uma teoria das

vanguardas, capaz de dar conta dos fatores de entendimento dessas manifestações, inclusive no que se refere ao possível esgotamento de seu projeto primordial, de acordo com Bürger, de inserção da arte na práxis vital. Aliás, o sentido de vanguarda histórica nesse autor é exatamente orientado na direção da consideração que tece sobre o fracasso do projeto vanguardista de emancipação. Pelo que veremos, Bürger mantém-se num impasse a partir do qual considera não apenas a capitulação das vanguardas históricas, mas, inclusive, uma total recuperação da *aura* artística pelas neovanguardas surgidas no pós-guerra, que se utilizam das descobertas das vanguardas históricas, mas com propósitos contrários. Por outro lado, essa não é a posição de Huyssen, que vê na dialética oculta das vanguardas, da tecnologia como esfera de tensão entre arte e mídia, o caminho de superação do grande divisor promovido pelo modernismo: da separação alta cultura vs. cultura de massa. Além do mais, Huyssen indica estar no cotidiano uma das pistas para se pensar a potencialidade crítica do pós-modernismo, em relação ao alto modernismo.

O quarto capítulo tratará das manifestações da vanguarda brasileira, notadamente a partir das experiências do concretismo e do neoconcretismo e de seu legado nos anos 1960. Período de uma das mais ricas vivências da arte experimental brasileira, não apenas nas artes plásticas, mas inclusive, na música, no cinema, no teatro etc. Este capítulo procura, assim, ambientar a situação das vanguardas no Brasil, sendo, em certo sentido, um capítulo de transição para o último, que versa sobre o sentido da arte experimental em Hélio Oiticica, considerado segundo os fundamentos de destruição da *aura* artística, movida pelo princípio benjaminiano do impulso alegórico da arte enquanto experiência coletiva.

Aliás, caso se possa considerar algum tipo de contribuição deste estudo para o debate mais amplo da importância da obra de Hélio Oiticica, tal contribuição estaria, quero crer, na possibilidade de se utilizar Benjamin como uma ferramenta, a partir dos conceitos de aura e alegoria, para o estudo da arte contemporânea; no caso do meu recorte: o trabalho de Oiticica.

Ainda com relação ao último capítulo, gostaria de indicar que tomei o caminho de pensar a obra de Hélio Oiticica seguindo o modelo da ensaística benjaminiana das citações, procurando estabelecer uma espécie de homologia entre passagens do discurso do artista e o do sentido da alegoria desenvolvido pelo pensador alemão. Esse, por certo, também se configura como um princípio homológico, no qual devo reconhecer que, não só a orientação seguida pelo meu trabalho é altamente debitaria do pensamento benjaminiano sobre o sentido de alegoria e de destruição desfeticizadora da *aura* artística, como, igualmente, guarda o seu débito para com o modelo de construção do sentido a partir do uso exaustivo das citações do discurso do outro enquanto fragmento, capaz de atingir algum nível outro de ressignificação – evidentemente, sem que eu me sinta partícipe dos mesmos méritos daquele pensador.

Capítulo 01

ELEMENTOS DE UMA SOCIOLOGIA DA ARTE

Este capítulo deverá ser desenvolvido como uma introdução geral a certos problemas teórico-metodológicos da sociologia da arte. Particularmente, estes problemas serão vistos, dentro de uma perspectiva crítica, a partir de algumas importantes abordagens teóricas que assim se denominam de sociologias da arte. Em todo caso, abordaremos aqui um número limitado de tais abordagens, notadamente aquelas que têm enfatizado questões que podem ser consideradas de singular importância para o presente estudo.

Nesse sentido, a estratégia montada para o capítulo, evidentemente após serem discutidos pontos que digam respeito à possível adequação de um debate estritamente sociológico de problemas estéticos (considerando-se a pertinência com que certos autores e teses têm tentado traçar modelos que respondam satisfatoriamente à delimitação de uma esfera própria de sociologia da arte), será a de centrar a orientação do debate sobre o enfoque mais específico da teoria crítica, em particular sobre as teses benjaminianas da modernidade, com especial atenção ao seu conceito de alegoria e de declínio da aura artística na era da reprodutibilidade técnica e da fantasmagorização do objeto artístico na sociedade capitalista. Tais questões são de grande importância para o tratamento que será dado nos capítulos seguintes a propósito do problema da Modernidade e Pós-Modernidade (Capítulo 2) e sobre as teorias da vanguarda artística (Capítulo 3). Com efeito, pode-se

considerar que estes são pontos indicativos do roteiro teórico-metodológico norteador desta pesquisa.

1 – Mundos da Arte: dilemas interpretativos

Não é sem conflito que se pode fazer referência à idéia de uma sociologia da arte. Sem dúvida, as tensões que daí advém dizem respeito ao fato de que tal sociologia não pode deixar de considerar um aspecto central concernente ao que se tem denominado de *mundos* da arte: o da autonomia estética. De acordo com estudos no âmbito da estética, a autonomia da arte diz respeito à especificidade da própria linguagem e dimensão artísticas, historicamente constituídas nos moldes de um conjunto de significados cuja configuração resulta de um longo processo de reflexão, de atribuição de sentidos e de contraposição de valores, entre outros.

Assim, pode-se identificar um primeiro dilema nesse ramo de estudos. De um lado, dentro de uma perspectiva sócio-histórica, caberia à sociologia investigar que possíveis elementos encontram-se na gênese que opera o processo de tal configuração do campo artístico. De outro, numa perspectiva mais essencialista, a linguagem da arte é tomada a partir mesmo de um parâmetro de autonomia absoluta, em que à arte não cabe a indicação de quaisquer tipos de condicionamento, seja de que ordem for.

Deste modo, ao passo que esta segunda perspectiva tende a pensar a arte, por assim dizer, por uma espécie de caráter intrínseco que compõe sincronicamente o seu universo enquanto arte; a tendência da perspectiva sócio-histórica é a de assumir um formato de caráter mais contingente, diacrônico e, mesmo, relativista em sua consideração do mundo

da arte. Por outro lado, ainda dentro desta perspectiva sócio-histórica, e em reação àquela visão essencialista da arte, surgiu muitas vezes uma sociologia de cunho acentuadamente reducionista, que passa a interpretar a obra de arte como um mero epifenômeno ou reflexo de condicionamentos sociais.

Este problema do reducionismo sociológico no tratamento dos fenômenos artísticos vai encontrar sua contraposição mais acentuada na crítica da arte: sobretudo por haver, aqui, a tendência a uma interpretação essencialmente fundada na consideração dos fatores internos da obra de arte, em termos propriamente estilísticos. Estas dicotomias, com efeito, têm dado margem ao desdobramento de importantes questões que, no âmbito específico do interesse aqui identificado, o da sociologia da arte, dizem respeito ao modo como se tem privilegiado ou, pelo menos, discutido de modo um tanto unilateral, aspectos que se apresentam por verdadeiro antagonismo: como é o caso da oposição entre os fatores externos e internos relacionados à obra de arte, da dicotomia da estrutura vs. criatividade artística, das abordagens micro e macro e da oposição entre os modelos de homologia e mediação.

No que se refere ao antiessencialismo da arte levado a efeito por certas abordagens sociológicas observa-se que o cuidado em se pensar o mundo da arte enquanto estrutura e condicionamento tem levado a uma forte negligência em se pensar a condição de agência do artista. Em muitos casos, esse enfoque a uma redução estrutural finda por relevar outro dilema metodológico: aquele relacionado aos modelos da homologia e da mediação. No caso das homologias, trata-se da propensão a se comparar à similaridade da gênese das estruturas da obra ou campo artísticos à da ordem social mais abrangente, que só se

diferenciam taxionomicamente, pelo efeito mediato daquelas identidades estruturais, ao contrário do imediatismo proposto pelas teorias de reflexo.

No caso das mediações, também opostas às teorias de reflexo, há a tendência ao reconhecimento de níveis de diferenciação, oposição e contradição de estruturas do processo histórico. Embora o grande desafio das mediações seja o de não produzir ou reduzir realidades distintas a um denominador comum ou assimila-la a um ponto que percam as especificidades diferentes de um destino do sujeito-artista, de sua história social e do contexto ou situação em que as relações sociais aí se processam (JAMESON, 1992). Neste caso, torna-se imperativo o reconhecimento da autonomia ou distância estrutural desses três níveis para se escapar à noção estrutural do modelo homológico. O problema, aqui, pode ser o de não se considerar adequadamente o estabelecimento de uma relação histórica entre essas três mencionadas instâncias, caindo-se nesse caso num modelo simplista e mecânico que é construído para articular a relação em que se afirma que em certo ponto de abstração a “estrutura” dessas três realidades diferentes deve ser observada por uma identidade de origem e de mesma estrutura – o problema da homologia. Com diz Jameson (1992), mais interessante seria apreender as relações mútuas entre essas três dimensões de estrutura, agência e contexto em termos mais ativos de produção, de compensação, de dissimulação, de coerção, de desvio ou deslocamento etc.

Em todo caso, conceitos dicotômicos, embora relacionais, não seguem uma mesma ordem de fatores. Nesse sentido, uma abordagem internalista pode ser de tipo estrutural e homológico; outra, que privilegie a agência, pode se caracterizar por um tipo de abordagem externalista; e outra, ainda, pode ser estrutural, externalista e homológica. E há, também, o fato de que tentativas de sínteses teóricas, relativamente à questão de se

pensar a agência e a estrutura no tocante às obras de arte, findam, de alguma forma, por privilegiar mais um do que outro desses elementos, além de se manter num nível analítico mais externalista.

Aliás, o aspecto acentuadamente externalista e redutor que se pode observar numa boa parte dos estudos sociológicos da arte, é demonstrativo de como a sociologia da arte tem se mostrado distante de uma discussão mais efetiva justamente sobre arte. Num tom quase que anedótico Monteiro assim se expressa a esse respeito:

Investe por inteiro numa sociologia das dificuldades, dos equívocos e da recusa da arte, sem se pôr, *ou para não se por*, o problema da sua própria dificuldade e recusa em abordar a arte (MONTEIRO, 1996, p. 18).

No que se segue, procurar-se-á indicar como esses dilemas têm se manifestado em algumas importantes teses da sociologia da arte, ou do que se está procurando aqui indicar como tal. Trata-se, a rigor, do tratamento dado à arte nas abordagens de Pierre Francastel, de Pierre Bourdieu, de Howard S. Becker e da Teoria Crítica, com atenção particularmente voltada para um colaborador não exatamente identificado com os ditames dessa Teoria: Walter Benjamin. A escolha desses autores justifica-se pelo fato de lidarem com problemas de particular pertinência relativamente a algumas das questões que nortearão a pauta de discussões do objeto de tese: por exemplo, questões que dizem respeito à tensão entre vanguarda artística e sistema de arte; mundo artístico, biografia e contexto histórico; modernidade e vanguardas históricas, pós-modernidade e neovanguardas. Nesse sentido, outros autores figurarão no debate que aqui se fará, sobretudo, como interlocutores contemporâneos dessas questões tão recorrentes no tocante à arte e ao problema das vanguardas na crise da modernidade. Em todo caso, no que se

refere especificamente à centralidade da linha de condução teórica a ser seguida neste trabalho, pode-se afirmar que se encontra mais claramente vinculada ao aporte teórico crítico: desde o seu debate mais clássico, em Adorno, Marcuse e Benjamin, até as revisões mais recentes, com Bürger, Huyssen e outros.

1.1 – Francastel e as questões técnicas próprias ao objeto figurativo

Corroborando com a questão anteriormente mencionada sobre o silêncio da sociologia da arte em tratar da arte, Francastel assinala que tem faltado à sociologia e aos sociólogos da arte é algum nível de iniciação e domínio do “sistema de sinais” próprios ao mundo da arte. Para ele, essa disciplina só terá algum progresso na medida em que elabore conceitos, técnicas e material de investigação capaz de orientá-la teórica e empiricamente. Até o momento do seu diagnóstico, segundo indica o autor, não são de sociologia da arte os melhores livros sobre o tema arte e sociedade, mas de “espíritos lúcidos” suficientemente marcados de “consciência sociológica” e “inteligência conceptual”, mesmo não sendo especialistas (FRANCASTEL, 1967, p.12-13).

Mas, menos que um diagnóstico, o autor visa indicar o roteiro de um programa capaz de dar conta de uma maior sistematização no campo da sociologia da arte. Antes, porém, Francastel faz uma crítica bastante contundente a certos estudos sociológicos da arte que, segundo pensa, apenas aplicam:

grosseiramente as regras de uma interpretação sociológica sumária a uma matéria artística abordada sem preparação suficiente, enquanto outras, mais numerosas ainda, recorreram a exemplos rapidamente escolhidos tendo em vista ilustrar e justificar teses elaboradas a partir de outras fontes de informação (FRANCASTEL, 1967, p.12-13).

Para o autor, um erro tem sido o de se tomar a sociologia da arte meramente como um dos instrumentais que se pode ter acesso, sem qualquer especificidade de campo disciplinar, puramente a partir de uma justificação “*a posteriori* de teorias gerais”. Ao contrário, o que Francastel reivindica, para o estudo do objeto figurativo, é a necessidade de se conceber a sociologia da arte em termos da problemática que deve se impor no sentido de uma melhor compreensão da pintura em suas próprias questões técnicas, tanto objetais como mentais, enquanto modo de expressão original, próprio mesmo à constituição de um imaginário cujo universo cognitivo é “inassimilável” ao pensamento verbal (FRANCASTEL, 1967, p. 16). Desse ponto de vista, do reconhecimento da existência de um imaginário plástico, pode-se afirmar que Francastel vai apontar para a possibilidade de um estudo interno capaz de identificar a problemática que as obras cognitivamente recriam (MONTEIRO, 1996, p.46).

Mas afirmar tal coisa não é o mesmo que identificar em Francastel a existência de uma visão de cunho essencialista da arte, aspecto que o autor considera altamente decepcionante em muitos estudos sociológicos. Na sua visão, cabe à sociologia da arte definir a gênese original do objeto figurativo, bem como, o tipo de relação que tal objeto mantém com demais “produtos da técnica e da imaginação”, assumindo-se, assim, os múltiplos problemas de:

inserção de uma categoria bem delimitada de fatos, possuindo uma realidade objetiva, no conjunto das atividades cuja complementaridade e intrincamento permanente definem esses corpos, em movimento perpétuo, que são as sociedade” (FRANCASTEL, 1967, p. 17).

Pelo que se pode perceber, o esforço de Francastel é o do reconhecimento de que a produção de conhecimento nesta área de estudos do objeto figurativo goza de uma efetiva legitimidade estrutural, na medida em que deve ser tomada como “sistema de sinais fixos ou móveis”, devendo, pois, ser apreendido segundo “coordenadas objetivas da obra de arte”: cores, escalas, “ligações de toda espécie, que relacionam tanto as partes de uma tela como os elementos solidários de uma construção”. Mas, ainda que o reconhecimento desses caracteres e aspectos da obra nos leve falar de uma obra de arte fixa, o mesmo não se pode dizer em relação ao mecanismo da interpretação, visto que a obra não suscita apenas uma única e imediata interpretação, mas várias: é o aspecto móvel da interpretação. É nesse sentido, das “coordenadas objetivas” que a obra de arte deve possuir, que o autor vai estabelecer a distinção entre a complexidade do objeto figurativo e a imagem, figura ou forma dos objetos do mundo exterior (FRANCASTEL, 1967, p.22-26).

Não obstante a tais considerações, pode-se perceber que, em Francastel, o esquema interpretativo indica o de uma abordagem estrutural baseada no modelo homológico da comparação mediata entre estrutura da obra e estrutura social, tendo o objeto figurativo sua expressão legítima como do objeto de civilização, a partir do qual podemos reconhecer “um vasto domínio que reproduz, de certa forma, na sua complexidade, a textura das sociedades” (FRANCASTEL, 1967, p.22-26). Esse é, por certo, o ponto em que se faz uma importante crítica ao autor, a de que sua ênfase na caracterização da obra como objeto de civilização, o situa bem mais como historiador do que como sociólogo, resultando seus estudos num voluntarismo claramente vinculado ao sentido de desenvolvimento histórico das civilizações e de suas obras, seguindo a orientação do modelo homológico entre ambas as estruturas, a da arte e a da civilização.

1.2 – A sociologia das obras de Bourdieu

Seguindo a caracterização de um modelo homológico, ainda que por uma abordagem bastante distinta da de Francastel, encontram-se as contribuições de Bourdieu a uma sociologia da arte. Em suas discussões, Bourdieu apresenta uma preocupação com a elaboração de uma abordagem que supere a clássica dicotomia entre a agência e a estrutura, a que se fez referência anteriormente. Contudo, nota-se no autor a tendência maior a um tipo de análise estrutural marcadamente fundada num pensamento relacional homológico, mecanismo a partir do qual, segundo pensa, pode-se apreender “um conjunto de posições sociais” em relação “a um conjunto de atividades (...) ou de bens” que apenas relacionalmente se definem (BOURDIEU, 1996, p.18).

Com tal procedimento, Bourdieu procura orientar a proposição central de seu método relacional, em termos de uma análise das *posições sociais* em relação com as *disposições (habitus)* e com as *tomadas de posição* (“‘escolhas’ práticas dos agentes sociais”). Por seu turno, são as *posições sociais* dos agentes e grupos os elementos indicativos da construção do espaço social. Tais *posições* se dão de acordo com a diferenciação na posse global de capital (econômico e cultural) mantida pelos agentes e grupos. A *diferenciação* é, assim, um princípio básico da noção de “conjunto das posições distintas e coexistentes”, que é o espaço. Em outras palavras, diferenças na posição ocupada no espaço social devem ser relacionadas com as diferenças de capital que, por sua vez, se relacionam com diferenças nas *disposições (habitus)*, que se traduzem em tomadas de posições.

O conceito de *habitus* vincula-se, por sua vez, à noção de estruturação dada pelos princípios de classificação, anteriores às representações sociais, orientados pelas condições sociais desiguais da “estrutura objetiva de distribuição dos bens materiais e simbólicos”. A desigualdade apresentada por essa estrutura é responsável pela hierarquia da estrutura social, reprodutoras de um “arbitrário social” (gênese social). Assim, deve-se pensar o *habitus* (sociais ou individuais) como estruturas mentais dadas pela interiorização das estruturas do mundo social, a partir das “posições sociais” ocupadas pelos agentes ou grupos, e que, embora se dê de modo subjetivo, “não pertence exclusivamente ao domínio da individualidade”, estando histórica e socialmente determinados (BOURDIEU, 1990, p.158; ORTIZ, 1983, p. 16-7). Os *habitus* se caracterizam, pois, como “sistemas de disposições duráveis”, que é o sentido básico do conceito de “campo” em Bourdieu.

O campo é o espaço social das relações de poder, tomadas “a partir da distribuição desigual” do capital social (econômico ou simbólico), que é a determinante da posição (estratégica) “que um agente específico ocupa” neste campo (ORTIZ, 1983, p.21-2).

Para o autor, devem-se apreender os “campos de produção cultural” como “espaço de possíveis” que se traduz como um “sistema comum de coordenadas”, que orienta a todos os agentes envolvidos no jogo objetivo de relações inteligíveis: em particular, no tocante às posições e tomadas de posições no interior do campo social.

É, com efeito, a partir desse conceito de campo que Bourdieu vai definir o seu método como o “espaço dos modos possíveis de analisar as obras culturais”, com que julga ser possível superar a insuficiência com que certas abordagens mantêm-se vinculadas à oposição entre “*explicações externas*” (“redução ao contexto”) e “*interpretações internas*” ou “formais” (“a obra como texto”). Para o autor, o que se deixa

de considerar aqui é o aspecto relacional que deve envolver o modo de pensar aplicado ao espaço social dos produtores (BOURDIEU, 1996, p.54-61).

No seu modo de ver a “leitura interna” da obra se traduz como pressuposto essencialista de uma “produção ‘pura’” do campo literário, na forma de uma “absolutização do texto”, capaz do estabelecimento de uma “leitura ‘pura’” da “literatura ‘pura’” - como se fosse produto de estruturas a-históricas e não historicamente constituído. Ao contrário, na orientação de uma análise externalista da “redução ao contexto”, Bourdieu assinala a tendência a se estabelecer a relação entre a obra e o contexto social em termos de uma “lógica do *reflexo*”.

Como tentativa de síntese, Bourdieu apresenta o seu modelo de campo como espaço social de produção, segundo um “modo de pensar relacional”, que se apresenta nos termos de um microcosmo social, definido como espaço social onde se produzem “obras culturais”. O microcosmo social encontra-se relacionado à idéia de campo (artístico, literário, científico entre outros). A rigor, é o “espaço de relações sociais objetivas entre posições”, no interior do qual se pode situar o conjunto das relações objetivas entre os agentes e as instituições. Essas relações objetivas são entendidas por Bourdieu como “relações de força específicas”, travadas a partir de lutas tendentes à conservação ou à transformação. É no interior dessas relações que se formam as “estratégias dos produtores” (BOURDIEU, 1996, p. 60-61).

Com esse modelo, o autor procura superar os limites estabelecidos pela dicotomia entre os fatores internos e externos, que, no seu modo de ver, ou privilegia a “lógica interna dos objetos culturais”, deixando de reconhecer a existência de “grupos” e “funções” envolvidos na produção e representação dos objetos artísticos; ou privilegia a

análise das funções, não considerando quaisquer mecanismos de “lógica interna” e de autonomia das obras artísticas (BOURDIEU, 1996, p.60).

Em suma, a estrutura do campo é refratária. Para o autor, a compreensão das mudanças nas relações entre agentes e instituições, depende do conhecimento das “leis específicas do seu funcionamento”, “grau de autonomia” do campo. Se a lógica autônoma de funcionamento do campo leva a entender que “diferentes possíveis” no espaço apareçam aos agentes como incompatíveis logicamente, para o autor, a diferença é de tipo sociológico e não lógico. A rigor, o núcleo da discussão a propósito do campo se encontra na observação das tomadas de posição aí engendradas. Para Bourdieu (BOURDIEU, 1996b, p. 333-339), as obras devem ser apanhadas como produto da luta entre agentes, segundo sua posição no campo.

A orientação da mudança depende das possibilidades e dos interesses. O motor da mudança reside nas lutas nos campos de produção. As estratégias dos agentes e das instituições (tomadas de posição) são dependentes da posição que têm na estrutura do campo (capital simbólico específico), mediado pelas disposições constitutivas dos habitus, tendentes a conservar ou transformar as regras do jogo.

A análise das obras implica a correspondência entre duas estruturas homólogas. Isto implica reconhecer que a oposição de subcampos, cujas estruturas se cruzam, se apresenta por homologia à estrutura do campo do poder: há, assim, correspondência entre a estrutura das obras e a estrutura do campo literário. Mudanças no campo de produção restrito são originadas na própria estrutura do campo.

A ação das obras sobre as obras se exerce pelos autores e suas limitações e limites da posição que ocupam na estrutura de um microcosmo específico. A universalidade trans-

histórica é produzida historicamente pelo enfrentamento de pontos de vista particulares a partir dos quais se extrai a essência sublimada daquela de tipo universal.

Por isso, quando o autor fala de uma genealogia das obras, deve-se entender aqui a configuração de um método que visa determinar as filiações entre tipos e não tanto uma origem primeira ou uma espécie de pré-formação das figuras principais (visto que fruto de um arbitrário cultural). Os tipos descobertos pela genealogia na dramaticidade da história são reconstruções em jogo de tensão.

Para Bourdieu, a evolução de um campo possibilita, cada vez mais, um modo de estruturação histórica que tende a afirmar a autonomia do campo, a partir da universalização das normas e dos juízos de valor em jogo, numa luta de interesses, capaz de impor uma historicidade do campo. Cabe ao sociólogo reconhecer tal processo e buscar na genealogia do campo os mecanismos e elementos de sua constituição de modo a transformá-los em instrumentos de sua análise: análise das condições de produção e reprodução do campo – no nível da produção e do consumo.

Nesse sentido, não cabe ao sociólogo estabelecer qualquer relação direta e de reflexo entre campo e mundo social – visto que a tendência à universalização e eternização do campo a partir dos juízos de valor em disputa, não torna apenas o campo com uma aparência de autônomo, mas o distancia substancialmente do mundo social, estabelecendo um mundo aparentemente próprio (tornando ingênua qualquer tentativa sociológica de uma visão de reflexo entre campo e mundo social). Só a partir de uma pesquisa de caráter genealógico, pode o sociólogo apreender a historicidade do campo e estabelecer certos parâmetros da sua dinâmica relacional com o mundo social.

O sentido e o valor da obra (juízo estético) pode ser solucionado numa história social do campo associada a uma sociologia das condições de constituição da disposição (habitus) estética particular exigida pelo próprio campo. É preciso, com efeito, uma análise da gênese histórica das próprias personagens centralmente envolvidas no jogo artístico (artista e conhecedor), bem como, das disposições por eles aplicadas na produção e recepção das obras.

Uma história das instituições específicas indispensáveis à produção artística deve vir acompanhada de uma história das instituições indispensáveis ao consumo (produção dos consumidores e do gosto – em termos de disposições e de competência).

Caberia à ciência das obras, estabelecer a lógica objetiva do jogo e dos campos, referir as representações e os instrumentos de pensamento que se imaginam independentes das condições históricas e sociais de sua produção e utilização, que no campo se engendram e funcionam.

Com efeito, o postulado metodológico é o da existência de uma homologia entre espaço das tomadas de posição (escolhas) e espaço das posições ocupadas no campo. É, ainda, o de historicizar tais produtos culturais com pretensão à universalidade, mas não só relativizá-los, e tê-los como referência a um campo de lutas. Tirando-os da indeterminação eternizante e referindo-os às condições sociais de sua gênese (BOURDIEU, 1996b, p. 336).

Duas são as razões da virada reflexiva apontada pelo autor: 1) a evolução dos diferentes campos de produção cultural na direção da maior autonomia liga-se a uma virada reflexiva e crítica dos produtores pela sua própria produção, o que os leva a destacar um princípio próprio e pressupostos específicos à sua produção. 2) a clausura do

campo de produção cria as condições de uma circularidade e reversibilidade das relações de produção e consumo na forma de uma virada reflexiva e crítica da arte sobre si mesma. O domínio prático das aquisições específicas inscritas nas obras passadas e registradas faz parte das condições de entrada no campo de produção, ainda que seja com a intenção de subverter, como no caso da vanguarda (BOURDIEU, 1996b, p. 337-339).

1.3 – Becker e a reconciliação da arte com a vida social cotidiana

Numa perspectiva mais acionista, mas orientada para uma abordagem externalista da arte, encontra-se a teoria institucional de Becker, que vê na arte o resultado de ações coletivas configuradoras de mundos artísticos. Para Becker, devemos pensar a arte como atividade, e não como “jogo de artefatos” ou própria a indivíduos com “propriedades especiais”. Para ele, diferentes tipos artísticos necessitam de diferentes tipos de tarefas. Nesse sentido, a arte resulta não apenas de ações coletivas, mas dessas ações enquanto atividade complexa numa rede de cooperação que envolve muitas pessoas em condições sociais bastante variadas. A esse tipo de cadeia social em que pessoas interagem em dadas circunstâncias, Becker vai chamar de “mundos artísticos” (HEYWOOD, 1997, p. 10-11; BECKER, 1977, p. 09-11). Como enfatiza o autor, qualquer análise sociológica da arte deve investigar como ocorre uma divisão do trabalho na produção artística em foco (BECKER, 1977b, p. 207).

Para ele, essa divisão do trabalho no mundo da arte justifica-se no próprio fato de que é impossível pensar a arte sem a implicação de considerá-la pelo seu próprio envolvimento em redes de cooperação. Quando fala de divisão do trabalho artístico,

Becker se refere a uma divisão de tipo relativamente consensual, e não natural, que, por sua vez, quando obtida, passa a ser reconhecida como natural pelos envolvidos na cadeia de cooperadores, levando-os a resistirem às tentativas de mudança em sua esfera.

Certas atividades no mundo da arte são consideradas como tipicamente artísticas por seus participantes, enquanto outras são tidas como atividade de apoio. Em todo caso, o status que delimita uma atividade como artística e outra como não-artística goza de relatividade em função de uma definição consensual. Como diz o autor:

O ponto central (...) é que o que é tomado, em qualquer mundo da arte, como sendo a quintessência do ato artístico, o ato cuja realização marca uma pessoa como um artista, é uma questão de definição consensual (BECKER, 1977b, p. 209).

As atividades no mundo da arte que não são levadas a efeito por aquele que é consensualmente tido como artista, e em que esse artista “dependa de outros”, são certamente efetivadas pelo pessoal de apoio numa ampla rede de cooperação. Mas, do mesmo modo que o pessoal de apoio pode compartilhar de um maior consenso para com as idéias do artista, particularmente quando ainda não se desenvolveram “grupos funcionais especializados” no interior de mundos específicos da arte; conflitos de interesses podem surgir, entre artista e pessoal de apoio, à medida que haja uma maior especialização e conseqüente profissionalização desses grupos, sejam conflitos de carreira, financeiros ou estéticos (BECKER, 1977b, p. 209-210).

Por outro lado, as redes de cooperação não podem ser entendidas como apenas compreendendo o pessoal diretamente envolvido na produção do artista. São elos cooperativos os grupos especializados do público e dos meios de circulação e divulgação artísticos: a crítica, os museus, a mídia. Mas, lembra Becker, que embora o artista tenha a

cooperação de outras pessoas no tocante à sua produção, não significa dizer que ele não possa prescindir daquela cooperação:

O mundo da arte, afinal, não precisa ocorrer como ocorre, mas pode tomar muitas outras formas, incluindo aquelas que permitem que ela seja feita sem a ajuda dos outros (BECKER, 1977b, p. 211).

Em todo caso, pensar a obra de arte em termos da institucionalização de mundos artísticos, implica o reconhecimento de padrões e acordos prévios que se convencionaram como modo de fazer arte entre os elos especializados de cooperação. Tais convenções se tornam formas habituais com que se tomam as decisões prefiguradas para um mundo artístico específico. E embora Becker se dedique aos fatores externos à obra de arte, deixa claro como a natureza e função das convenções, ligadas às redes de cooperação e suas restrições, não assumem uma dimensão puramente externa à obra, penetrando, isto sim, em todo o processo de criação e composição artísticas. Tanto que as convenções têm a capacidade de ditar os “materiais a serem utilizados”, as “abstrações a serem utilizadas para transmitir idéias ou experiências particulares”, bem como, a “forma na qual materiais e abstrações serão combinados” (BECKER, 1977b, p. 212-213).

De todo modo, ainda aqui, o artista pode ou não aceitar as convenções impostas pela cadeia de cooperação. O argumento do autor é o de que o artista pode se recusar à cooperação, a certo preço é claro. As convenções quase nunca se apresentam por padronizações “rígidas e imutáveis”. Ao contrário, as convenções gozam de flexibilidade, onde suas formas costumeiras de interpretação podem conviver com a mudança, através da negociação. Mas as convenções possibilitam a arte no sentido de que suas formas previamente estabelecidas tornam as decisões mais rápidas, menos onerosas e de mais

fácil e eficiente coordenação das atividades “entre os artistas e o pessoal de apoio” (BECKER, 1977b, p. 213-214). Enfim, por serem sistemas de atividades “complexamente interdependentes”, as convenções causam “fortes restrições ao artista” (BECKER, 1977b, p. 215).

Este debate importa quando se pensa a questão da ruptura das convenções pelo artista e o entendimento da obra como produto de uma escolha entre o mais convencional e o menos convencional ou, mesmo, não-convencional feita pelo artista. A tese central de Becker é a de que, ao quebrar convenções, o artista tem tanto a tendência a enfrentar mais problemas, inclusive, de uma baixa circulação de sua obra, como passa a gozar de mais liberdade de escolha de “alternativas não convencionais”, com o conseqüente distanciamento de práticas usuais. E enfatiza:

se isso é verdade, podemos entender qualquer obra como o produto de uma escolha entre a facilidade do convencional e o sucesso ou o problema do não-convencional e a falta de reconhecimento, procurando as experiências e elementos situacionais e estruturais que dispõem o artista numa ou noutra direção (BECKER, 1977b, p.217).

E mesmo que a interdependência entre as convenções e as estruturas de cooperação apresente resistências e dificuldades quanto à mudança de seus padrões, é possível identificar a constância com que se dão as inovações, ao menos gradualmente. Mas podem ocorrer mudanças de grandes proporções no mundo convencionado da arte. Tais mudanças são do tipo de uma radical irrupção no próprio sistema das convenções artísticas, tal como se pode observar historicamente no âmbito das manifestações da arte de vanguarda.

Visto que cada convenção se compõe de uma estética, e que há uma relação entre o estético e a crença moral a ruptura com uma convenção deve ser vista como uma ruptura não apenas com uma estética, mas, igualmente, com uma crença moral (BECKER, 1977b, p.218).

Caso se queira seguir de perto a indicação de Heywood (1997), cabe identificar aqui o esforço de uma abordagem sociológica que procura reconciliar a arte com a vida cotidiana, visto que identifica na ação social cotidiana, fundada num interesse pragmático, os padrões de decisão e produção mantenedoras da arte. Procurando estabelecer uma nova fundamentação da arte na vida social, essa perspectiva teórica procura livra-la tanto dos cânones da grande arte quanto de sua marginalização. Nesse sentido, diz o autor:

“As realizações supostamente extraordinárias da arte – o culto de gênio, a grande obra de transcendência da história e da sociedade, a expressão de um *Zeitgeist*, e assim sucessivamente – são na realidade melhor entendidas como os produtos de processos sociais muito ordinários” (HEYWOOD, 1997, p. 22-23).

E pode-se perceber como Becker conclui o seu estudo apontando justamente para o núcleo de seu raciocínio teórico, quando afirma que:

As ações coletivas e os acontecimentos que elas produzem são as unidades básicas de investigação sociológica. A organização social consiste no caso específico em que as mesmas pessoas atuam em conjunto para produzir uma variedade de eventos diferentes de maneira recorrente. A organização social (e seus cognatos) não são somente conceitos, então, mas também descobertas empíricas. (...) Para buscar a generalização a partir da teoria desenvolvida para as atividades artísticas, podemos estudar organizações sociais de todos os tipos, buscando as redes de relações responsáveis pela produção de eventos específicos, as superposições entre tais redes cooperativas, a maneira como as participantes usam as convenções para coordenar suas atividades, como as convenções existentes tornam a ação coordenada possível e, ao mesmo tempo, limitam as formas que ela pode tomar, e como o desenvolvimento de novas formas de aquisição de recursos torna a mudança possível (BECKER, 1977b, p. 222).

1.4 – Emancipação e controle na crítica da arte moderna pela Teoria Crítica

A teoria crítica deve ser entendida como crítica da sociedade, inspirada numa “filosofia dialética e na crítica da economia política” (MARCUSE, 1997, p.138). O sentido de crítica para Horkheimer é menos o da crítica de tipo idealista voltada para a razão pura, do que o da crítica dialética no âmbito da economia política (HORKHEIMER, 1980). Trata-se tal teoria, na verdade, da tentativa de subordinação do sentido kantiano de crítica ao significado marxista da palavra, tal como apresentado por Marcuse: sendo o homem produtor da “totalidade cultural”, o é dos “artefatos ideacionais” (SLATER, 1978, p.49; MATOS, 1989, p.231-232).

O pensamento crítico dos frankfurtianos tem sua herança fincada em três perspectivas principais: Kant, Hegel e Marx. Em Kant, o exercício da razão é limitado quanto ao conhecimento da natureza, visto que o cuidado da ciência é para com os fenômenos enquanto objeto de estudo: a lógica dos juízos é de uma categoria do entendimento, que atribuem uma identidade aos objetos e constrói conceitos abstratos. Aí, Kant afasta o princípio da contradição do campo da ciência.

Com Hegel, em contraposição a Kant, não se pode partir dessa atribuição de identidade e abstração conceitual enquanto princípio de entendimento, já que não há um estado *a priori* da identidade; e, sim, algo que se constrói de sua própria negação. Visto que há, no pensamento dialético, uma negação imanente (indissociável) da história na direção do Espírito Absoluto. Com efeito, não se pode distinguir entre real e abstrato, natureza e cultura, sujeito e objeto.

A resposta de Marx à dialética hegeliana, vai no sentido de invertê-la da ordem ideacional do Espírito à dimensão materialista histórica das relações sociais de produção da existência e das contradições surgidas no tocante ao avanço das forças produtivas historicamente dadas (MATOS, 1989, p.231-261).

Desde o início, era este princípio da dialética negativa que informava a teoria crítica. Daí a forte influência hegeliano-marxista. Mas, para a Escola, Hegel cai na metafísica da absolutização da história. Ao passo que Marx não teria se libertado da metafísica ao formular o seu conceito de materialismo e de história, visto que absolutizara a sua concepção de natureza, na medida em que a tomou como “princípio único” de explicação da mudança social, o ponto de partida da formação social humana (MATOS, 1989, p. 231-261).

É partindo de Schopenhauer, contudo, que a Escola vai estabelecer um distanciamento crítico da pretensão cientificista do materialismo, da crença iluminista na razão instrumental de que a ciência e a técnica são os pressupostos básicos da emancipação social. Com efeito, é no âmbito da razão instrumental que vai residir toda a forma da mistificação que opera a destinação do homem na sociedade moderna: a crença de sua superioridade sobre a natureza (MATOS, 1989, p.254).

O desencantamento a que a Escola é levada, em parte pelas razões teóricas que orientaram o pensamento da teoria crítica, em parte pelos desdobramentos históricos que culminaram com o nazismo e o stalinismo, levou alguns membros do grupo a reconhecer no pensamento freudiano um importante nível de tensão entre razão e instinto: ou seja, o princípio de realidade e o princípio do prazer – onde a sobrevivência de Eros resulta da

frágil contenção das pulsões sexuais indômitas e dos impulsos destrutivos (MERQUIOR, 1969, p.29; RUSCONI, 1969, p.225). Discutiremos essa questão adiante.

Outra influência, pouco considerada, sobre o pensamento da teoria crítica, é a análise weberiana, particularmente com relação ao processo de racionalização e rotinização das relações sociais e do conseqüente desencantamento do mundo regido por uma racionalidade orientada para fins instrumentais, próprias ao capitalismo. Com efeito, a racionalização em Weber e o fetichismo da mercadoria em Marx serão dois conceitos básicos para a orientação teórico-crítica do Instituto, particularmente Horkheimer e Adorno. Havendo, aí, também, uma forte herança romântica.

Aliás, este legado remete à questão do confronto entre Iluminismo e Romantismo. Como se sabe, a modernidade foi presidida por essas duas tendências de estilização da experiência, com a hegemonia do Iluminismo (MONTEIRO, 1996, p. 67-69). A questão central desse debate diz respeito a como a razão no Iluminismo, por assumir, como mediadora entre pensamento e realidade, a forma de um projeto de totalização, findou por ocultar antinomias como condição necessária à sobrevivência de sua estilística enquanto “discurso unitário”: daí resultando, em certa medida, e motivado pelas pressões vindas de fora, o malogro das pretensões a uma unidade discursiva que, no fundo, se apresenta como uma ideologia totalizadora. Nesse sentido, pode-se identificar no discurso da modernidade a presença da antinomia entre Iluminismo e antiiluminismo. Dessa tensão vivida pelo Iluminismo, chegou-se a prefiguração de uma alternativa que foi o Romantismo (MONTEIRO, 1996, p. 67-69).

Assim, se o Iluminismo foi movido pela pretensão de uma absolutização pela perspectiva científica, o Romantismo não só se desenvolveu com predomínio na esfera da

arte e da estética, com ares de absolutização, chegando mesmo a abalar aquela pretensão iluminista. Como advoga Monteiro, o grande desafio é o de se abandonar qualquer pretensão ao absolutismo totalizante: seja romântico ou iluminista (MONTEIRO, 1996, p. 67-69).

Uma última nota a propósito da construção do modelo da teoria crítica deve ser levada em conta em três aspectos importantes. Uma teoria não pode ser apreendida sem que se leve em conta, primeiramente, a dimensão relacional entre a parte e o todo; sem que se adote uma perspectiva metodológica capaz de dar respostas meta-teóricas aos problemas de valor e interesse envolvidos na construção crítico-teórica; e, finalmente, sem que se identifique no espírito crítico da teoria o fundamento dessacralizador da verdade, pautado na consideração da possibilidade de uma crítica imanente (GIROUX, 1986, p.34-35).

Geuss (1988) vai identificar três teses sobre a crítica da ideologia entre os membros da Escola. A primeira tese é a de que a crítica radical da sociedade não pode estar separada da crítica de sua ideologia dominante; a segunda, de que a ideologia crítica não pode ser identificada como simples crítica moralizante, mas como “um empreendimento cognitivo, uma forma de conhecimento”; a terceira tese é a de que a crítica da ideologia tem uma “estrutura cognitiva” distinta da ciência natural, fato que exige “mudanças básicas nas perspectivas epistemológicas que herdamos do empirismo tradicional” (GEUSS, 1988, p.44-45).

No que se refere ao debate crítico da estética e da cultura modernas pela teoria crítica, tem-se nas figuras de Adorno, Marcuse e, ainda que não diretamente vinculado à Escola, Benjamin como os principais arquitetos de uma teoria estética no programa global

da teoria crítica. Nesse sentido, desenvolveremos a seguir a visão de arte e cultura destes autores.

Como conclusão, caberia aqui situar a própria maneira como a Escola situa o modelo teórico-crítico como modo de conhecimento. A teoria crítica está mais interessada em orientar a idéia de emancipação pela identificação de interesses diversos e das condições de existência – contra o “uso instrumental” levado a efeito pelas teorias científicas; a teoria crítica se autoidentifica como reflexiva – contra o caráter objetificante das teorias científicas; por fim, a auto-reflexividade da teoria crítica é o que a coloca na condição “cognitivamente” aceitável – em contraposição às exigências de “confirmação empírica por meio da observação e do experimento” próprias às teorias científicas. Com efeito, este talvez seja o quadro principal para se pensar o conteúdo cognitivo e epistemológico da teoria crítica como forma de conhecimento orientada para a ação humana (GEUSS, 1988).

Tomando a atenção mais detidamente para a elaboração da crítica estética, pode-se perceber que, para Adorno, em particular, a autonomia da arte deve ser apreendida por sua condição de liberação da função de culto, da metafísica e da teologia. Segundo ele, essa “autonomia” foi favorecida pelo idealismo. Contudo, o idealismo liga-se ao caráter ambíguo da arte no mundo: “afirmação” e “positividade” são os conceitos que denunciam o aspecto mantenedor do sistema ideológico e de dominação. Daí sua formulação de uma crítica negativa.

Já em 1947, em parceria com Horkheimer (1985), Adorno vai apontar para uma problemática que o acompanhará em toda a sua produção subsequente: a questão da relação da arte moderna com a indústria cultural. Para ele, o conceito de indústria cultural,

próprio a uma sociedade de mercado de capitalismo monopolista, cuja base de produção é industrial, transforma a arte e a cultura em mecanismo de manipulação. Conseqüentemente, a produção estética passa a se processar nesse circuito, como mercadoria fetichizada, ainda que goze de autonomia. Como foi dito anteriormente, sua visão pessimista da racionalidade universalizante e mistificadora da sociedade contemporânea e de seu “regressivo” processo fetichizador, o leva a considerar que todo traço de manifestação cultural acaba por ser absorvido pela esfera do consumo, caindo assim no esquema industrial - ainda que, no caso particular da arte, consiga-se manter o caráter ambíguo que caracteriza a sua própria natureza.

Tal processo de absorção finda por apresentar os produtos culturais como mercadorias que, pelo mecanismo da sedução/fetichização, mostra-se de uma maneira altamente integrada pelo sistema da moda. Nesse sentido, não apenas os elementos reificadores da ordem estabelecida, mas, inclusive, as formas de contestação da ordem são, para eles, rapidamente absorvidas, apaziguadas e transformadas em mercadorias de circulação no mercado da indústria cultural. Pode-se afirmar que a direção tomada pelo conjunto dos trabalhos de alguns dos elementos da Escola de Frankfurt encontra-se nitidamente marcada pela crítica à razão instrumental e seu conseqüente desencantamento do mundo (ORTIZ, 1986, p.44; e FREITAG, 1986, p.34-35), a partir da qual se articula o conceito de fetichismo da arte, como no caso mais específico de Adorno e Horkheimer (1985).

Ao afirmarem uma dimensão ambivalente da cultura, os autores têm na arte e nos processos estéticos, o que consideram as características mais apropriadas dos mecanismos de transcendência do real, da realidade apresentada pela unificação e padronização da vida

social na sociedade industrial. Com efeito, para eles, particularmente o Adorno de Teoria Estética (1982), uma vez que a racionalidade técnica operada no âmbito das sociedades contemporâneas é a própria práxis que suprime a diversidade e a diferenciação sociais; pode-se entender porque, tendo libertado os homens de seus caracteres emocionais e místicos, o Iluminismo os escravizou a outra forma de mistificação: a razão – que, no capitalismo, os subjugava à dominação econômica, privando-os de autonomia, de crítica e de potência insurgente frente o *establishment*.

Sendo assim, a expressão da estética artística, na medida em que opera um discurso de fuga e quebra daquela realidade unificadora, é potencialmente revolucionária, por possibilitar utopias que reinstauram a dialética realidade-ilusão (ainda que Adorno insista na questão da fetichização recuperadora da indústria cultural) (ADORNO, 1982). Aliás, o próprio conceito de arte de Adorno segue a clássica distinção da cultura em níveis. Para ele, um dos problemas centrais da indústria cultural é que a padronização que ela promove integra domínios há muito separados: a arte superior e a arte inferior – inclusive com prejuízo de ambas (ADORNO, 1986, p.92-93). Assim a autonomia da obra de arte, que nunca existiu de uma “forma pura” e sempre sofreu “conexões causais”, vê-se suplantada pela indústria cultural (ADORNO, 1986, p.93). Com efeito, o que Adorno e Horkheimer procuram afirmar, substancialmente, é que as produções artístico-culturais e estéticas sob a forma tecnológica da indústria cultural, assumem o estatuto de mercadorias. Para eles, “as produções do espírito no estilo da indústria cultural não são mais *também* mercadorias, mas o são integralmente” (ADORNO, 1986, p.93-94).

Mas o interessante na crítica que apresenta a cultura como mercadoria paradoxal, comparando-a a publicidade, é o fato de os produtos da indústria cultural não se

encontrarem na imediatividade de sua venda e do seu lucro; visto que a indústria cultural, como o relações públicas em que se transformou, não precisa manter relações com “produtos ou objetos de vendas particulares”: ela é o espaço publicitário dos produtos e de si mesma (ADORNO, 1986, p. 94).

Em todo caso, a motivação do lucro parece ser o ponto fixo do próprio capitalismo e, portanto, da indústria cultural. Para o autor, toda a configuração do novo que aí se induz, não passa de uma dimensão epidérmica ou de indumentária do sempre igual e da repetição (ADORNO, 1986, p.94). Adorno distingue o conceito de técnica na indústria cultural, daquele usado para as obras de arte. No primeiro caso, a técnica diz respeito a aspectos de produção e reprodução mecânica, como elementos extra-artísticos; sem qualquer preocupação quanto às determinações que “a objetividade dessas técnicas implica para a forma intra-artística, mas também sem respeitar a lei formal da autonomia estética” (ADORNO, 1986, p.95).

Ainda sobre as considerações a respeito da técnica, Benjamin (1980) parece refletir de modo mais dialético, por não separar rigidamente a técnica na indústria cultural da técnica da arte: para ele não há apenas reprodução técnica da obra de arte, mas a mudança de percepção pelo público fruidor – a esse respeito se falará mais adiante.

A posição de Adorno o leva a identificar, na indústria cultural, não apenas a ideologia do conformismo em substituição à consciência: que promete enganosamente as satisfações que não podem ser satisfeitas, e resolve aparentemente os problemas que não podem ser por ela resolvidos; para o autor, o objetivo central da indústria cultural é o de submeter os homens à condição de dependência e servidão, como massa passiva. Sendo o divertimento popular, manipulado pela indústria cultural, a característica repressiva

essencial da cultura popular na modernidade (ADORNO, 1986, p.99; SLATER, 1978, p.177).

Mas é preciso reconhecer, contudo, um importante aspecto na teoria estética de Adorno. Se a mencionada potencialidade revolucionária operada num discurso de fuga e de quebra da realidade unificadora pode possibilitar utopias que reinstauram a dialética realidade-ilusão, isso só pode ser imaginado, segundo ele, com base na consideração de uma manifestação de arte crítica e do uso crítico não-manipulativo dos meios de comunicação.

Partindo desta questão, Adorno vai ter nas manifestações da vanguarda artística uma dimensão crítica potencialmente mais determinante do que na arte engajada; uma vez que esta última, por tentar uma crítica inteligível, finda por dissimular “uma coerência conceitual formal”, que assimila e reconhece “tacitamente a penetrante e florescente máquina de comunicação” (ADORNO Apud SLATER, 1978, p.186). Com efeito, o elogio feito por Adorno aos aspectos antidiscursivos da arte moderna e de vanguarda enquanto arte crítica encontra-se ligado à idéia de que, só assim, a arte pode ser restituidora do que a “cognição funcionalista exclui”, ou seja, do caráter “não-idêntico” da arte. Por outras palavras, a visão crítica da obra de arte restituidora do “não-idêntico” se traduz por sua falta de função enquanto oposição ao “nexo-função abstrato” da “realidade empírica” requerido pela cognição funcionalista. Como diz Adorno: “Alcançamos um ponto em que a obra de arte só pode sustar a realidade empírica [...] não recorrendo mais a nada específico para seu conteúdo” (ADORNO Apud SLATER, 1978, p.186).

Também para o Marcuse de *A Dimensão Estética*, com referência ao ponto de fuga da dialética realidade-ilusão, a arte parece gozar de uma característica curiosa nas

sociedades atuais, posto que pode apresentar-se como uma expressão positiva da alienação, pela negação que em última instância invoca à realidade padronizada, anuladora da subjetividade. “Certamente, as ‘estruturas econômicas’ afirmam-se a si próprias. Determinam o valor de uso (e, com ele, o valor de troca) das obras, mas não o que elas são e o que dizem” (MARCUSE, s/d, p.41).

Para ele, embora a “forma estética”, e sua autonomia, desvie “a arte da realidade”, isto pode se dar por fatores de “contraconsciência”, ou seja, de contratendência ao “pensamento realístico-conformista”, muito mais do que por uma questão de “falsa consciência” ou “mera ilusão” (MARCUSE, s/d, p.41).

Noutro momento, criticando o aspecto amorfo da linguagem tradicional, que parece não mais conseguir comunicar o que caracteriza o mundo atual, Marcuse vai analisar o caráter afirmativo da cultura e da arte naquilo que ela expressa de negação, de recusa num mundo repressivo e totalitário. Lançando esperanças de que as forças de contestação adviriam de toda a espécie social de *lumpen*, e não necessariamente do proletariado como classe econômica, Marcuse vai afirmar que a arte, como a linguagem do nosso tempo, descobre a existência de “coisas que são intrinsecamente ‘estéticas’”, e não “meros fragmentos e partes da matéria para serem manipulados e usados arbitrariamente” (MARCUSE, 1978, p.249).

Para ele, desenvolvimentos nos campos da consciência e da linguagem nos têm levado a descobertas de sentidos que não nos eram permitidos anteriormente; e isso tem afetado a forma artística enquanto tal. Com efeito, a arte atuaria por seu “poder liberador do negativo”, liberando a consciência e, mesmo, o inconsciente, de sua mutilação pelo *Establishment* repressivo. Segundo seu pensamento, a arte na contemporaneidade

cumpriria “esta tarefa mais consciente e metodicamente do que nunca” (MARCUSE, 1978, p.256).

E, mesmo quando levanta a questão da possibilidade de sobrevivência da arte nos tempos atuais, em que o “caráter totalitário” da sociedade afluenta tende a absorver inclusive as atividades não conformistas, anulando a arte “como comunicação e representação de um mundo outro que o do *establishment*”, Marcuse vai afirmar que a crise da arte é parte da “crise geral da oposição política e moral”, por sua incapacidade de traçar as “metas da oposição” a uma sociedade totalmente orientada para o mercado (MARCUSE, 1978, p.246).

Para o autor, é central o conceito de “imaginação como faculdade cognitiva” a fim de se construir uma linguagem nova e revolucionária da arte, que possibilite a transcendência e ruptura com o “feitiço do *establishment*”. Só na medida em que ela não participe de qualquer forma de *establishment*, inclusive do que Marcuse denomina de “*establishment* revolucionário”, é que a arte pode alcançar a dimensão revolucionária interna de sua própria linguagem: em que “a linguagem da imaginação permanece linguagem de desafio, de acusação e protesto” (MARCUSE, 1978, p.247).

Aliás, é nesse sentido que, para ele, a arte nos anos 1960 teria assumido a sua posição política: como uma forma de “antiarte do absurdo, da destruição, da desordem, da negação” (MARCUSE, 1978, p.248). Mas, talvez, o ponto central a que Marcuse queria chegar nisso tudo, seja o de refletir a possibilidade de a arte negar-se ao sistema dos valores estabelecidos da sociedade, na direção de uma “experiência possível” de novos valores que possibilitasse o surgimento da “energia sensual e apaziguante dos instintos

vitais”, capaz de subjugar “os instintos agressivos, repressivos e de exploração” (MARCUSE, 1978, p.249).

Na realidade, a emergência da sensibilidade e a liberação do domínio da forma sensível, se caracteriza, para o autor, como a própria finalidade da obra de arte: em que a linguagem da arte fala de um universo imaginariamente realizado por imagens, “sem nunca ser capaz de alcança-lo” e em que “a razão e a verdade da arte foram definidos e validados pela própria irrealidade e inexistência de seu objetivo” (MARCUSE, 1978, p.249).

É nesse sentido da liberação da percepção e da sensibilidade que Marcuse vai se referir à potencialidade transformadora da arte; mas, não no sentido estrito de uma “arte política” das teorias marxistas do reflexo (que o autor aponta como conceito “monstruoso”).

Não podendo realizar por si mesma este nível estrito de transformação, a arte, como “forma de imaginação”, como tecnologia e técnica, seria um importante canal de construção de valores estéticos não agressivos, necessários à “emergência de uma nova racionalidade na construção de uma sociedade livre, isto é, a emergência de novos modos e de novas metas do próprio progresso técnico” (MARCUSE, 1978, p.251).

Por certo, não faltam críticas ao esquema marcuseano do caráter afirmativo da cultura. Críticos apontam aí “uma imagem simplista de o que seria a sociedade de fato humanizada” (LIMA, 1978, p.243). Trata-se da recorrência que Marcuse faz à psicanálise, em que inverte a análise freudiana do caráter repressivo às pulsões sexuais e ao instinto agressivo indômitos, para favorecer a uma interpretação que apresenta a restrição ao prazer como transformação da própria natureza do prazer. Assim, se em Freud mais prazer

havia nas pulsões indômitas; em Marcuse mais prazer existe na humanização dos instintos, o que refletiria a sua maturidade e humanização, na perspectiva de uma nova sensibilidade.

O problema, contudo, estaria na forma de organização social da cultura capitalista, que vai da desertização do corpo e restrição da sexualidade à genitalidade procriativa em seus primórdios, até um maior relaxamento dos tabus sexuais atualmente (sem que isto, em todo caso, represente a livre manifestação do princípio do prazer).

Ao contrário, para Marcuse, a maior capacidade de controle global por uma autoridade social – com a diminuição da função repressora da autoridade paterna e com a ampliação da autoridade social da administração pública e privada – ainda tem levado os indivíduos a um princípio de *dessublimação repressiva*: em que a sexualidade se manifesta como princípio de desempenho econômico, onde toda ação sexual se dá despojada de sentimentos e, portanto sem a liberação do *Eros*: ponto crucial para uma cultura humanizadora dos instintos agressivos e onde o princípio do prazer se sobreponha ao repressivo princípio da realidade (MARCUSE, 1968; e MANTEGA, 1979, p.11-34).

Num dos textos mais conhecidos a propósito da condição da arte e da estética no âmbito da cultura de massa, *A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução*, Benjamin vai afirmar uma mudança significativa no estatuto da própria obra de arte, agora submetida essencialmente ao processo de reprodução, que é a da perda do seu caráter de autenticidade. Para o autor, isto se deve ao fato de que, sob efeito da reprodução, o tradicional como autêntico tem seu testemunho histórico abalado, visto que a duração material do evento produzido perde seu elo original: o que leva à liquidação da tradição e

à atualização do próprio evento. Na verdade, o processo de reprodução na obra de arte vai afetar em cheio a sua *aura*.

O significado da *aura* artística está relacionado ao valor cultural presente na obra de arte tradicional. Com a alta reprodutibilidade técnica do capitalismo, o que se deu foi a passagem do valor da obra como objeto de culto (que torna distante o que está próximo), para o valor da obra como realidade exibível (tornando próximo mesmo o que se encontra distante). Para Benjamin, tais transformações históricas do processo de reprodução, ocasionaram mudanças de percepção e de sentimento no âmbito da sensibilidade humana (BENJAMIN, 1980).

Num sentido mais preciso do termo, *aura* significa o fenômeno da “aparição única de algo distante”. Como nos lembra Kothe (1976), mesmo em *O Narrador*, quando Benjamin faz a distinção entre o marinheiro e o camponês, em que o primeiro narra sobre terras distantes e exóticas, e o segundo, descreve tempos remotos, a agenda oculta da sua descrição é a categoria da *aura* (KOTHE, 1976, p.39).

Com efeito, a destruição da *aura* na modernidade não se encontra apenas indicada pelo processo da alta reprodutibilidade técnica da arte, mas, também, em função da perda da experiência e do desaparecimento da figura do narrador (KOTHE, 1976, p.40). O que tem nos levado à condição de isolamento e ao estado de vivência cuja experiência se reduz a um estado de pura subjetivação da memória – adiante, trataremos com mais detalhe desta questão.

Numa passagem exemplar, diz Benjamin:

O indício mais remoto de um processo em cujo término se situa o declínio da narrativa é o advento do romance no início da Era Moderna. O que separa o romance da narrativa (e do gênero épico

em sentido mais estrito) é sua dependência essencial do livro. A difusão do romance só se torna possível com a invenção da imprensa. A tradição oral, patrimônio da épica, tem uma natureza diferente da que constitui a existência do romance. O que distingue o romance de todas as outras formas de criação literária em prosa – o conto-de-fadas, a saga, até mesmo a novela – é o fato de não derivar da tradição oral, nem entrar para ela. Mas isso o distingue sobretudo da ação de narrar. O narrador colhe o que narra na experiência, própria ou relatada. E transforma isso outra vez em experiência dos que ouvem sua história. O romancista segregou-se. O local de nascimento do romance é o indivíduo na sua solidão, que já não consegue exprimir-se exemplarmente sobre seus interesses fundamentais, pois ele mesmo está desorientado e não sabe mais aconselhar. Escrever um romance significa levar o incomensurável ao auge na representação da vida humana. Em meio à plenitude da vida e através da representação dessa plenitude, o romance dá notícia da profunda desorientação de quem vive (BENJAMIN, 1980, p.59-60).

Evidentemente, quando Benjamin apresenta a questão da *aura* artística, está intimamente ligado ao conceito marxista de fetichismo, ainda que *aura* tenha um sentido um tanto místico. Nessa direção, se por *aura* vamos entender a idéia de um valor ou de um carisma absoluto da obra (ECO, 1979: 17), é possível que Benjamin (ao levantar a tese de que sob uma era reprodutível o caráter aurático da obra sofre um declínio) tenha procurado estabelecer o princípio de relativização do estatuto de valor da obra de arte na modernidade. Tanto que ele não desprezara, em seus estudos, o fenômeno da re-auratização ou da recuperação do valor de admiração, em termos carismáticos, da obra: só que, agora, fundado naquilo que o autor chamou de valor de estimação do colecionador.

Por outro lado, quando se fala de reprodução, o que vem à mente é a condição de autenticidade da obra, o seu *hic et nunc*. E Benjamin coloca a questão quando afirma que “a própria noção de autenticidade não tem sentido para uma reprodução, seja técnica ou não” (BENJAMIN, 1980, p.7). No entanto, duas características da reprodutibilidade

devem ser notadas: uma diz respeito à autoridade requerida pelo original, quando da reprodução do objeto feita pela “mão do homem e, em princípio, considerada como uma falsificação”; a outra, em que isso não ocorre, concerne à reprodução técnica, apresentando-se pelo caráter revolucionário das transformações ocorridas. A ela, segundo o autor, dois motivos se apresentam: a independência da reprodução técnica frente ao original e a possibilidade da “reprodução de situações” dificilmente encontráveis no original (BENJAMIN, 1980, p.7). Seja como for, o que aqui se desvaloriza é o *hic et nunc* do original, o que favorece ao declínio da *aura* da obra de arte. Como acentua Umberto Eco, na entrevista acima mencionada:

pode-se gozar a obra de arte exclusivamente porque é única, antiga, cara e tem ao seu redor o que Benjamin chama de ‘aura’ (...); praticamente, nossa sociedade vive sempre a obra de arte como um valor *kitsch*. É natural que a obra de arte se comercialize; quase diria que é um justo castigo para o que paga tanto dinheiro para obtê-la. Vende-se um Rembrandt por muitos milhões, compra-se por outra alta cifra um Vermeer van Delft e acha-se maravilhoso até que se descobre que é de um célebre falsificador flamengo e então o quadro é retirado (ECO, 1979, p. 17).

Como principal exemplo moderno dessa situação do declínio da *aura* pelo processo reprodutível, Benjamin aponta o caso da fotografia e do cinema. Tanto por aquela capacidade que tais linguagens têm de “ressaltar aspectos do original que escapam ao olho”, quanto pela referida possibilidade de “situações” em cujo contexto o original não seria encontrado (BENJAMIN, 1980, p.7). Aliás, com relação à primeira característica, Benjamin ressalta que o aspecto verdadeiramente revolucionário da fotografia e do cinema como técnicas de reprodução foi a descoberta de um inconsciente visual. Para ele, é completamente distinta a natureza do que é apreendido pela câmara e

pelos olhos, visto que a câmara assumiria o espaço inconsciente de ação do homem, substituindo o seu espaço de ação consciente (BENJAMIN, 1980, p.23).

Para o autor, o caráter de um comportamento progressista está, além disso, associado à relação que pode ser estabelecida entre o prazer do espectador e a experiência vivida, levando ao entendimento de que a mudança de comportamento da massa diante da arte depende das “técnicas de reprodução aplicadas à obra de arte” (BENJAMIN, 1980, p.21). Benjamin refere-se ao caráter coletivo do cinema, que exerce determinação sobre as reações individuais, levando o público a não separar “crítica de fruição”.

Em apoio a essas afirmações, Benjamin vai estabelecer comparação entre o cinema e a pintura, em que esta última parece não ter a pretensão de ser contemplada “por mais de um espectador ou, então, por pequeno número deles” (BENJAMIN, 1980, p.21). Segundo ele, uma diminuição da significação social da arte se dá quando, no público, “espírito crítico” e “sentimento de fruição” se separam: passando-se a desfrutar acriticamente das convenções e reagindo-se a qualquer tipo de inovação. Particularmente no caso da pintura, Benjamin vai justificar que é de sua própria essência o fato de ela não se oferecer a uma “receptividade coletiva”.

Ainda que Benjamin estabeleça esta clara distinção entre o que pode ser o comportamento do público em relação ao cinema em contraposição às artes plásticas; deve-se considerar a alusão por ele feita a propósito do caráter de um “comportamento progressista” do público quando associado à relação que pode ser estabelecida entre o “prazer do espectador” e a “experiência vivida”. Isto parece mais facilmente compreensível quando associado a muitas vivências performáticas experimentadas em

vários tipos de manifestações de algumas das mais importantes correntes da vanguarda artística.

Ainda que o entendimento da idéia da destruição da *aura* em Benjamin tenha ficado mais conhecida pela tese do avanço da reprodutibilidade técnica, deve-se ter em mente outro sentido em que a destruição da *aura* se configura para além da pura reprodutibilidade técnica. Benjamin o traduz como processo de reprodução em um sentido do uso da montagem e da fragmentação como linguagem artística, em que o estético e o não estético se fundem enquanto expressão artística, a exemplo do uso da montagem utilizado pelos dadaístas. É o que Benjamin indicou como produção da reprodução. Ou seja, isso quer indicar que a produção como reprodução pela técnica de montagem se apresentaria como elemento destruidor da *aura* artística, ou, ao menos, se apresentaria como estratégia possível àquele princípio de destruição.

Uma nota a mais é digna de menção relativamente à questão da relação arte-vida e de seu contraste no que respeita a emergência do valor de estimação da arte como instituição na modernidade. Num importante conjunto de ensaios, reunidos em torno de um projeto ambicioso, o seu *Trabalho das passagens*, Benjamin também vai se dedicar à situação da poesia, por exemplo, na época de Baudelaire; e às próprias transformações ocorridas, sob o signo da modernidade, nas passagens e galerias parisienses.

Duas situações são dignas de destaque para o interesse do que se quer esboçar aqui. A primeira, diz respeito à configuração do *interieur* como o momento em que se dá a separação entre o espaço privado e o lugar de trabalho. O *interieur*, como universo característico da nova residência do homem privado, se apresenta assim como a expressão por excelência do espaço burguês. É nele que o homem privado vai ter sustentadas as suas

ilusões, tanto mais quanto seus “cálculos comerciais” se distanciam de suas “reflexões sociais” (BENJAMIN, 1985, p.37).

Com efeito, assim como o escritório se apresenta em seu realismo como “o centro de gravidade do existencial”, assim o *interieur* se mostra como refúgio, como lugar “esvaziado de realidade”. Benjamin afirma: “O interior da residência é o refúgio da arte. O colecionador é o verdadeiro habitante desse interior” (BENJAMIN, 1985, p.38). Ao que parece, o autor chama a atenção para o fato de que, aí, passa a haver uma espécie de retorno à *aura*: mas não pela significação de culto anteriormente referida, e, sim, pela transfiguração de valor por que passam os bens - o colecionador retira dos objetos, pela posse, o seu caráter de mercadorias; mas, ao invés de restituir-lhes valor de uso, os impregna de puro “valor afetivo”.

O contraponto a esse mundo interior e a esse homem privado, Benjamin vai encontrar na poesia de Baudelaire. Para ele, é com Baudelaire que Paris se torna, pela primeira vez, objeto de poesia lírica. Uma poesia que se vale do alegórico e que, melancolicamente, olha a cidade por uma dimensão de estranhamento. Uma poesia que se traduz pelo olhar do *flâneur* - um dos tipos sociais identificados por Benjamin no tocante à existência na modernidade.

Ao que parece, o *flâneur* representa um tipo social cuja forma de vida encontra seu limiar tanto na cidade grande quanto na classe burguesa, mas sem que esteja a elas subjugada. Com efeito, a multidão se expressa como o espaço asilar do *flâneur*, sua residência, sua fantasmagoria. O *flâneur* se representa, ainda, no tipo intelectual marcado pelo mercado, mercado para o qual a *flânerie* se torna “útil à venda de mercadorias” (BENJAMIN, 1985, p.39).

A condição do *flâneur*, contudo, é bastante ambivalente: no interior da multidão, a passagem se lhe apresenta tanto como espaço exibível, quanto como refúgio – aí, o *flâneur* vive situações como as de mercadoria, de vagabundo, de proscrito; aí, ainda, ele vivência empaticamente a satisfação da compra pelos fregueses, bem como, tem como referência às tabernas (onde se refugia dos credores) e a prostituta (misto de mercadoria e vendedora).

Para um melhor entendimento dessas questões sobre categorias da modernidade que Benjamin vai desenvolver sobre a arte no auge do capitalismo, é necessária uma incursão sobre o seu método da história enquanto imagens dialéticas. As imagens dialéticas dizem respeito a um processo de redefinição da memória enquanto experiência coletiva sem alusão direta ou restrição a referências de tipo biográfica ou subjetiva. Nos termos das *imagens dialéticas*, a memória sofre um processo de dessubjetivação a fim permitir a percepção de processos cuja exterioridade se encontra dada de maneira dispersiva. Memória, assim, se apresenta como uma forma de temporalidade em que se busca no passado o futuro (MURICY, 1999, p.13-15).

Com efeito, o método da história de Benjamin sob o prisma das *imagens dialéticas*, é o do olhar sobre as coisas pequenas, mínimas, fragmentárias, dispersas no cotidiano e, aparentemente, sem qualquer importância ou significação. No modo de pensar o seu método da história, esta não pode ser concebida segundo um processo ininterrupto de acontecimentos, como se evoluísse necessariamente numa perspectiva unilinear. Ao contrário, o pensamento sobre qualquer situação futura não pode ser vislumbrado senão por um mergulho no passado, que se encontra silenciado pelo contínuo da história. O método materialista da história em Benjamin vai significar, metodologicamente, o reencontrar das potencialidades daquilo que, aprisionado nas ruínas do passado, era

promessa de felicidade. Nesse sentido, é que se identifica a idéia da libertação do futuro no passado (MURICY, 1999, p.16-17).

Numa de suas teses centrais, diz Benjamin:

No materialista histórico, eles [bens culturais] terão de contar com um observador distanciado. Pois tudo o que ele consegue perceber em termos de bens culturais, tudo, sem exceção, tem uma origem que ele não pode rememorar sem horror. Eles devem a sua existência não só os esforços dos grandes gênios que os produziram, mas também à anônima servidão dos seus contemporâneos. Não há documento da cultura que não seja ao mesmo tempo um documento da barbárie. E assim como os próprios bens culturais não estão livres de barbárie, também não o está o processo de transmissão com que eles passam de uns a outros. Por isso, o materialista histórico se afasta o máximo possível da tradição. Ele considera como tarefa sua pentear a história a contrapelo (BENJAMIN, 1985, P. 157).

Uma leitura central para o entendimento da situação da arte na modernidade é, sem dúvida, a do conceito benjaminiano de alegoria. Em profunda coerência com o seu método da história, que se traduz como um salto de tigre no passado, a interpretação que Benjamin faz da alegoria barroca é um pentear a contrapelo um termo cujo sentido à sua época gozava de baixa reputação. A contra-face do conceito de alegoria, então largamente aceito, era o de símbolo, que Benjamin identificava como uma fraude – não tanto o termo, mas o uso vulgar que dele se fazia, notadamente, desde os românticos, e que, no seu entender, se mostra como hostil à vida. Assim, enquanto o símbolo aponta para o indissociável entre forma e conteúdo, para o sentido absoluto; a alegoria significa a revelação de algo mais, revelação do outro. O símbolo como o absoluto da representação assumiria, assim, a função orgânica e, conseqüentemente, aurática da obra; ao passo que a alegoria enquanto ruína, enquanto morte que representa a finitude do tempo natural, se caracterizaria pela

inorganicidade não-aurática da obra, capaz de revelar a contrapelo, pela leitura presente de fragmentos pincelados e propositadamente descontextualizados do passado, o “outro” historicamente reprimido. O outro alegórico é, assim, um dizer outro no outro, ou seja, um dizer o outro e seu duplo, que o uso fraudulento do símbolo não permitiria exprimir. Mas, se, na história, o outro não se revela senão como outro, a alegoria é melancolicamente a expressão do outro da história (KOTHE, 1985, p.35-36).

Assim se coloca Benjamin na distinção que faz entre o uso romântico de símbolo em contrapartida ao uso barroco de alegoria:

Enquanto estrutura simbólica, supunha-se que o belo se fundia com o divino, sem solução de continuidade. A noção da imanência absoluta do mundo da ética no mundo do belo foi elaborada pela estética teosófica dos românticos. Mas os fundamentos dessa idéia já tinham sido lançadas há muito tempo. O classicismo tem uma clara tendência a ver a apoteose da existência num indivíduo cuja perfeição não é puramente ética. O que é tipicamente romântico é o projeto de inscrever esse indivíduo perfeito num processo sem dúvida infinito, mas em todo caso soteriológico e até sagrado. Mas uma vez eliminado no indivíduo o sujeito ético (...) Seu coração se perde na bela alma. E o raio de ação – ou melhor, o raio cultural – desse indivíduo perfeito, desse belo indivíduo, coincide com o círculo do ‘simbólico’. Em contraste, a apoteose barroca é dialética. Ela se consoma no movimento entre os extremos. Nesse movimento excêntrico e dialético, a interioridade não-contraditória do classicismo não desempenha nenhum papel, já pelo simples fato de que os problemas imediatos do Barroco se vinculavam à sua política religiosa, e nesse sentido não afetavam tanto o indivíduo e sua ética como a sua comunidade religiosa. Simultaneamente com seu conceito profano de símbolo, o classicismo desenvolve sua contrapartida especulativa, a do alegórico. (...) Mas é legítimo descrever o novo conceito de alegórico como especulativo, porque na verdade ele se destinava a oferecer o fundo escuro contra o qual o mundo simbólico pudesse realçar-se. A alegoria, como outras formas de expressão, não perdeu sua significação por se ter tornado ‘antiquada’. O que se deu aqui, como é tão freqüente, foi uma batalha entre a forma antiga e a posterior, que se tratava em silêncio, porque o conflito, áspero e profundo, não havia atingido uma cristalização

conceitual. O pensamento simbólico do século XVIII era tão alheio à expressão alegórica original, que as poucas tentativas isoladas de tratar teoricamente o tema são desprovidas de qualquer valor para a investigação, e por isso mesmo são ilustrativas da profundidade do antagonismo (BENJAMIN, 1984, p.182-3).

Há um nível de aproximação entre aura e alegoria, que se traduz como representação do outro. Se o sentido de aura é o da aparição única da imagem longínqua, significando o outro, a imagem alegórica é o outro não revelado. Isto é revelador ao mesmo tempo da característica comum entre aura e alegoria, assim como, de sua distinção de significado. A aura aponta para a sacralização absoluta e superior do outro, enquanto caráter único; a alegoria indica o outro reprimido, apreendido como fragmento. A aura, enquanto caráter único da aparição, se movimenta numa orientação centrípeta. Já a alegoria, enquanto outro fragmentado assume um movimento centrífugo, disperso, portanto; indicador de provisoriedade e de possibilidades múltiplas de significação: aqui, o sentido de totalidade é apenas sugerido, e não imperativo como no caso da aura. É nesse sentido que Kothe faz um paralelo entre obra alegórica e o sentido de obra aberta em Umberto Eco, sendo a aura caracterizadora da arte simbólica (KOTHE, 1985, p. 37-38).

Como acentua, mais uma vez, Kothe:

O 'outro' aurático é inacessível e procura impor a sua impossibilidade como condição de conformidade; o 'outro' alegórico afirma a sua possibilidade e a existência mesma deste outro. Luta pela negação deste outro enquanto apenas um 'outro', afirmando-o. Esta afirmação, enquanto primeira possibilidade disso ser expresso, é o passo inicial de sua própria negação. (...) Além disso, a alegoria coloca a possibilidade de coexistência do dispar numa lógica da complementaridade, própria da linguagem. Ou melhor, como Benjamin mesmo o afirma, não da linguagem simplesmente, mas da escrita, da alegoria enquanto escrita. (...) Esquemáticamente poder-se-ia dizer que a arte aurática, para Benjamin, é a arte da classe dominante satisfeita com sua própria

dominação, enquanto que a arte alegórica é a expressão artística de membros da classe dominante insatisfeitos com a sua dominação. A alegoria acaba por se distinguir da aura pelo fato desta ser adequada à repressão. (...) Daí o *pladoyer* Benjaminiano – no ensaio sobre ‘A Obra de Arte’ – a favor da destruição da aura através da representação mecânica, impulso destrutivo presente de um modo especial da radicalidade dadaísta. A arte alegórica coloca-se, então, como fase intermediária, caracterizando a modernidade artística (KOTHE, 1985, p. 38).

O estudo da alegoria em Benjamin vai ter no estudo sobre Origem do Drama Barroco Alemão, o seu momento de maior sistematização. Benjamin, em sua análise, procura reabilitar o termo barroco a partir de um contexto em que ele era tido como decadente. O que Benjamin pretende é identificar no barroco a especificidade de sua fórmula enquanto instância autônoma em relação à tragédia. Nesse sentido, cabe ressaltar aqui o paralelo feito por Rouanet (1984), entre o sentido de origem em Benjamin e o de estrutura que o próprio autor introduz. Assim, origem deve ser tomada num sentido de “dimensão histórica”, sendo a estrutura a “organização interna da idéia”. Com efeito, a estrutura do drama barroco será apresentada por uma dicotomia.

Do lado da história-natureza estão o mártir, que sofre a história, o intrigante, como agente da catástrofe, o santo, como vítima do luto, a corte, como inferno e palco das perversidades da história. Do lado da anti-história estão o tirano, que naturaliza a história, o intrigante, como conselheiro do Príncipe, e a corte, como paraíso e teatro da anti-história (ROUANET, 1984, p. 32).

O que se depreende dessa dicotomia é que são antinomias de um mesmo princípio de imanência, em que a história é tida como natureza cega, sem fins, onde não há transcendência e em que a salvação assume um sentido de profanidade. Nessa perspectiva, a imanência absoluta da vida se desdobra no sentido de um pensamento histórico que vê a

história como natureza (selvagem, história-destino) e de um pensamento político cuja prática anti-histórica é a da naturalização da história. Para Rouanet, imanência e história-natureza, se caracterizam como os “vetores” da análise do barroco (ROUANET, 1984, p. 32-35).

Dito isto, pode-se chegar a um sentido mais específico da alegoria no barroco. Aqui, a alegoria se apresenta como história, no sentido da revelação do outro. Em sua forma de expressão, o significado que o alegórico atribui a algo se traduz por um dizer outro. Com efeito, não há assim correspondência entre o que diz o alegórico e o que ele significa: a própria história, na concepção barroca, se apresenta como “referente unitário que engloba todas as significações parciais” (ROUANET, 1984, p. 38).

Nesse sentido, a morte se apresenta como a figuração e o conteúdo da alegoria que, por sua vez, se traduz como significado da história-destino. Quer dizer, a morte é o significado geral das alegorias enquanto alegoria da história, que é história-natureza. Além de conteúdo da alegoria, a morte é o próprio princípio estruturador do alegórico que, para significar alegoricamente, precisa ser privado da vida (ROUANET, 1984, p.38-40).

Se se pode dizer que é através da morte que a alegoria tem relação com a história-destino, sua relação com a utopia absolutista (história naturalizada) se dará através da significação. Com efeito, o sentido da significação para a alegoria e do poder (do Príncipe) na salvação profana é o de “instrumento de estabilização da história”. O conhecimento das “coisas criadas” é dado pela estabilidade que a significação possibilita, ao alegorista, conhecer e salvar da história-destino. Há, assim, uma relação entre significação e história naturalizada, assim como, há uma relação entre morte e história-destino. Uma questão central que se pode perceber aqui é a da homologia entre alegoria barroca e história

barroca: uma vez que a linguagem alegórica vai se apresentar como a mediação entre a origem (concepção barroca da história) e a estrutura (forma do drama barroco), convertendo “conteúdos externos em elementos estruturais” (ROUANET, 1984, p.41-2).

A significação, como promotora da estabilização histórica, no sentido de uma anti-história ou história naturalizada, que resulta da ação do alegorista, no seu intento de salvar as coisas criadas frente à história-destino (representada pela morte), deve ser traduzida por um sentido positivo de violência alegórica.

Toda escrita consolida-se em complexos verbais que em última análise são inalteráveis, ou aspiram a sê-lo. A violência alegórica, pela qual as coisas são arrancadas do seu contexto e privadas de sua irradiação, é agora dotada de um sentido positivo. Como o Príncipe, o alegorista quer redimir as coisas, ainda que seja contra sua própria vontade. É por amor que ele humilha as coisas, obrigando-as a significar: pois só nessa significação elas estão seguras para sempre. É por amor que ele opõe a linguagem escritural das significações, imutável, à linguagem oral dos meros sons, esfera da liberdade, e por isso mesmo da ameaça absoluta e da vulnerabilidade mais extrema ao mais extremo dos riscos: a morte (ROUANET, 1984, p. 41).

Mas o conhecimento do alegorista não passa de uma ilusão subjetivista, visto que são as próprias alegorias que impedem o conhecimento das coisas. Por outro lado, as alegorias devem a sua existência à subjetividade do alegorista. Nesse sentido, as coisas não dependem da salvação profana, já que elas “estão livres para se salvarem verdadeiramente – na transcendência”. Se a história-destino indica o princípio da imanência no barroco, a história naturalizada não deixa de se orientar segundo uma perspectiva transcendente, ainda que de uma falsa transcendência, na medida em que é o barroco o “reino da imanência absoluta”. A condenação do barroco à imanência, talvez se dê pelo fato de a história-destino e a história naturalizada excluírem a história messiânica.

A história messiânica pode ser interpretada como o último conceito de tempo que o barroco atinge quando aponta para o ir “além dos seus limites” (transcendência). Segundo Rouanet, a dialética da história messiânica em Benjamin deve se reconhecer num tempo tenso, imprevisível, em que o messias pode irromper, explodindo o continuum da história; e não num tempo orientado pelo princípio de uma evolução unilinear, tal como na ideologia do progresso (ROUANET, 1984, p.42-44). De acordo com Muricy (1999), Benjamin distingue uma teleologia barroca de outra, a iluminista:

Se o homem é o fim, a causa final da natureza, não o é no sentido iluminista, mas no sentido de aprendiz de um ensinamento secreto que a natureza lhe exprime. A história é um emblema, uma alegoria da natureza (MURICY, 1999, p. 167-168).

É necessário ressaltar, a essa altura, que a concepção de *origem*, enquanto concepção barroca da história, não diz respeito, evidentemente, como vimos, à identidade que se desenvolve num processo unilinear desde um momento inicial. Ao contrário, a origem toma como referência o “salto”, o emergente descontínuo. A idéia de alegoria, por sua vez, indica a fragmentação, a descontextualização, o diverso. Como acentua Muricy (1999), a teoria benjaminiana de alegoria barroca pretende ser uma “categoria estética” que se identifique por sua atualidade na “contemporaneidade artística” (MURICY, 1999, p.159).

Um aspecto importante a ser comentado, após a discussão sobre a origem da alegoria moderna, resultante da combinação entre natureza e história, é o problema das antinomias do alegórico. Um primeiro aspecto é indicado no fato de que cada pessoa ou coisa ou relação pode ter qualquer outra significação. Isso se assenta no fato de que, no mundo profano, não se dá qualquer importância ao pormenor. Em todo caso,

dialeticamente, aqueles suportes podem ter a sua significação investida de um poder que os eleve à santificação. Para Benjamin (1984), portanto, o mundo profano é, na perspectiva alegórica, simultaneamente exaltado e desvalorizado. Trata-se do que ele chama de “dialética da convenção e da expressão”: “a alegoria é as duas coisas, convenção e expressão, e ambas são por natureza antagonísticas” (BENJAMIN, 1984, p. 196-197). Ainda na alegoria, semelhante antinomia Benjamin identifica na plasticidade do conflito entre “técnica fria e automática e a expressão eruptiva do alegorês” (BENJAMIN, 1984, p.167) – tal como ele se expressa, indicando com isso “uma linguagem de exageros” (MURICY, 1999, p.169).

Muricy indica de modo sucinto a solução dialética que Benjamin identifica na própria especificidade da escrita:

A santidade da escrita exige uma codificação rigorosa (imutável, sagrada) e a inteligibilidade profana. Externamente e estilisticamente – na contundência das formas tipográficas como no exagero das metáforas –, a palavra escrita tende à expressão visual. Diferente do simbólico – que é plástico e imagem de uma totalidade orgânica –, o alegórico é visual, imagem na fragmentação da escrita (MURICY, 1999, p.169).

Enquanto a crítica romântica vislumbra a obra acabada, evocando o caráter infinito da forma e da idéia, o olhar do alegorista transmuta em sua “escrita apaixonante”, coisas e obras num único golpe (BENJAMIN, 1984, p.198). Diz Benjamin:

Na esfera da intenção alegórica, a imagem é fragmento, ruína. Sua beleza simbólica se evapora, quando tocada pelo clarão do saber divino. O falso brilho da totalidade se extingue. Pois o *eidos* se apaga, o *símile* se dissolve, o cosmos interior se resseca. Nos *rebus* áridos, que ficam, existe uma intuição, ainda acessível ao meditativo, por confuso que ele seja. Por sua própria essência, era vedado ao classicismo perceber na *physis* bela e sensual o que ela continha de heterônimo, incompleto e despedaçado. Mas são

justamente essas características ocultas sob sua forma extravagante que a alegoria barroca proclama, com uma ênfase até então desconhecida. Uma profunda intuição do caráter problemático da arte (...) abala o estatuto exaltado que lhe fora atribuído na Renascença (BENJAMIN, 1984, p. 198).

E acrescenta em seguida Benjamin:

Quando, com o drama barroco, a história penetra no palco, ela o faz enquanto escrita. A palavra *história* está gravada, com os caracteres da transitoriedade, no rosto da natureza. A fisionomia alegórica da natureza-história, posta no palco pelo drama, só está verdadeiramente presente como ruína. Como ruína, a história se fundiu sensorialmente com o cenário. Sob essa forma, a história não constitui um processo de vida eterna, mas de inevitável declínio. Com isso a alegoria reconhece estar além do belo. As alegorias são no reino dos pensamentos o que são as ruínas no reino das coisas. Daí o culto barro das ruínas (BENJAMIN, 1984, p.200).

Há um princípio construtivo no barroco, cuja “matéria nobre” são as ruínas, os fragmentos significativos, os estilhaços. Ao invés de serem concebidos como simples vestígios ou reminiscências do passado, devemos apreendê-los sob a forma de uma “sensibilidade estilística contemporânea”. Aqui, o processo construtivo se dá pela “acumulação de fragmentos” e pela experimentação de suas combinações – não se trata da “invenção do novo” mas da “combinação de elementos antigos” (BENJAMIN, 1984, p.200; MURICY, 1999, p.170).

Por outro lado, especificamente sobre a questão da alegoria moderna, Benjamin vai tratar do conceito de experiência e de seu declínio na modernidade. A concepção de experiência que Benjamin procura esboçar, com o fim de refletir sobre o seu estado na modernidade, faz contraposição à compreensão da experiência como repetição do passado no sempre igual. Em Benjamin, experiência ganha o sentido de algo reconciliado com o

novo e que expresse a sua característica “original de tentativa e risco”. Embora o conceito de experiência tenha estado todo o tempo como matéria significativa nos escritos de Benjamin, é nos estudos da modernidade que, articulado ao conceito de vivência, ele ganha centralidade na estruturação de suas análises (MURICY, 1999, p. 182-183).

A nova conceituação de experiência em Benjamin assume para as idéias um princípio monadológico em que a verdade não se dá como absoluto, mas, se apresenta como mosaico, cuja existência reside em sua fragmentação. Aqui, a escrita estabelece o corte da reflexão benjaminiana da linguagem, tornando-se a modalidade ou meio de apresentação em atendimento ao pensamento descontínuo: sua contundência se evidencia na forma do ensaio-experiência (BENJAMIN, 1984, p.200).

O aprofundamento das perspectivas históricas em investigações desse tipo, seja tomando como objeto o passado, seja o futuro, em princípio não conhece limites. Ele fornece à idéia a visão da totalidade. E a estrutura dessa idéia, resultante do contraste entre seu isolamento inalienável e a totalidade, é monadológica. A idéia é mônada. O Ser que nela penetra com sua pré e pós-história traz em si, oculta, a figura do restante do mundo das idéias (BENJAMIN, 1984, p.69-70).

A análise da modernidade terá como marco referencial a articulação dos conceitos de experiência e vivência, visto que na modernidade o declínio da experiência se dá pela intensificação da vivência. A experiência diz respeito à “memória individual e coletiva, ao inconsciente e à tradição”; enquanto a vivência é do reino da “existência privada”, da “solidão”, da percepção consciente” (MURICY, 1999, p.184).

Mas há um caráter destrutivo observado com positividade por Benjamin. Trata-se de uma nova barbárie que, por sua vez, atende aos princípios de uma construtividade fundada no gesto destrutivo instaurador do novo. Com efeito, Benjamin saúda esse caráter

destrutivo e essa nova barbárie (BENJAMIN, 1986). Diz Benjamin, em *Experiência e Pobreza*:

Barbárie? Pois é. Nós a mencionamos para introduzir um conceito novo, um conceito positivo de barbárie. Pois o que traz ao bárbaro a pobreza da experiência? Ela o leva a começar do começo; a começar de novo; a saber se virar com pouco; a saber construir com pouco, sem olhar nem para a direita nem para a esquerda. Entre os grandes criadores sempre houve aqueles implacáveis, cuja primeira medida era fazer tabula rasa. Na verdade eles queriam uma prancheta, pois foram construtores (BENJAMIN, 1986, p.196).

Essa barbárie positiva é a ênfase na ruptura com a tradição, é a promoção da atualidade em relação à experiência malograda da tradição ou, de outro modo, à falência da experiência passada. É a barbárie positiva contra a barbárie negativa, sendo esta última a continuidade da cultura burguesa, aquela que retira do indivíduo a experiência em troca de uma vivência privada. Assim, a evocação do novo na barbárie positiva procura nos advertir contra o seu entendimento nos moldes da cultura tradicional. Diz Muricy em seu comentário:

Esta barbárie positiva é uma desapropriação crítica das conquistas tecnológicas desta cultura, uma ruptura no curso de seu destino fatídico. Sem esta interrupção, o homem moderno sucumbiria ao sono temerário da falsa continuidade de uma tradição moribunda, do qual só despertaria pela catástrofe de uma barbárie incontrolável (MURICY, 1999, p.186).

Uma vez que a modernidade burguesa nos trouxe o declínio da experiência, nos relegando uma realidade empobrecida, não caberia o resgate daquela experiência fracassada a partir de um horizonte da própria cultura tradicional burguesa. Ao contrário, cabe-nos nos valer dessa pobreza de experiência, dialeticamente, pobreza libertadora da

atualidade, a fim de caminharmos na direção da construção de uma experiência histórica possível, em meio à desolação provocada pelo declínio da experiência trazida pela barbárie negativa da cultura burguesa (MURICY, 1999, p. 187).

Após identificar as transformações causadas pela monstruosidade da técnica, que nos trouxe uma miséria nova, assentada na pobreza da experiência, que baixou de cotação no plano da experiência comunicável, Benjamin se pergunta pelo valor do nosso patrimônio cultural, se a experiência não o vincula a nós (MURICY, 1999, p.195-196). A resposta que encontra é a de que frente à devastação causada pela modernidade, só a barbárie positiva causada por nossa pobreza de experiência, será capaz de apontar o caminho novo a ser inventado, construído, como “promessa de renascimento”. É, pois, uma visão fundada num caos construtivo, capaz de indicar na barbárie positiva a completa motivação para uma ruptura com o legado cultural da tradição, de um lado, e, do outro, a demonstração de uma fidelidade total do homem moderno para com o seu presente, a sua atualidade. A pobreza da experiência na modernidade despojada de tradição, tem na miséria do homem moderno a sua honestidade e esperança.

É diz Benjamin, mais uma vez:

Já faz muito tempo que aqui e ali as melhores cabeças começaram a compreender essas coisa. Sua característica é uma absoluta desilusão com a própria época e ao mesmo tempo uma total identificação com ela. Pouco importa se é o poeta Bert Brecht quem afirma: o comunismo não é a repartição justa da riqueza, mas da pobreza, ou se é o precursor da arquitetura moderna Adolf Loos declarando: ‘Escrevo unicamente para pessoas dotadas de uma sensibilidade moderna. Para pessoas que se consomem na nostalgia da Renascença ou do Rococó, eu não escrevo’. Tanto um artista complexo como o pintor Paul Klee quanto um programático como Loos rejeitam a imagem do homem tradicional, solene, nobre, adornado com todas as oferendas do passado para se voltarem ao homem contemporâneo nu, que grita como um recém-

nascido nas fraldas sujas de nossa época. (...) Pobreza de experiência: isso não quer dizer que os homens aspirem a uma nova experiência. Não, eles almejam libertar-se de toda experiência, aspiram a um mundo em que eles possam fazer valer tão pura e claramente a sua pobreza, externa e interna, que disso resulte algo decente. (...) A tenacidade é hoje um privilégio de um pequeno grupo de poderosos que, Deus sabe, não são mais humanos que a grande maioria; geralmente, são mais bárbaros, mas não no bom sentido. Os demais têm que se virar, partindo do zero e do pouco. Eles são solidários dos homens que optaram pelo radicalmente novo, com lucidez e capacidade de renúncia. Em suas construções, seus quadros, suas narrativas, a humanidade se prepara para sobreviver, se for preciso, à cultura. E o mais importante: ela o faz rindo. Talvez esse riso, aqui e ali, pareça coisa de bárbaro. Ótimo. Contanto que o indivíduo entregue um pouco de sua humanidade àquela multidão que um dia o recompensará, com juro e com os juro dos juro” (BENJAMIN, 1984, p.197-198).

A positividade dessa barbárie que Benjamin evoca, está dialeticamente orientada pelo seu reconhecimento de um processo lento de perda da experiência causada pela ruptura da modernidade burguesa com a tradição, ruptura que têm na cultura burguesa a expressão máxima de uma barbárie negativa. Que retira do homem moderno a experiência solidária, em troca da vivência privada e isolada. Exemplo disso Benjamin indica, como vimos, no declínio da narrativa, que nos privou do exercício de intercambiar experiências. Do que restou, portanto, foi a separação entre “interesses interiores do homem e os de sua vida coletiva”, ocasionada pela perda da experiência comunicacional. Restando-lhe, pois, o romance como expressão do indivíduo isolado, do “homem-estojo”, em que a temporalidade que lhe é própria rompe com a memória; memória cujo tempo tem uma característica mais artesanal e orgânica, tal como exercitada na experiência da narrativa. Ora, é contra esse homem-estojo que o “caráter destrutivo” se insurge. (MURICY, 1999, p.188).

É só com Baudelaire, como vimos, que Benjamin identifica a construção de uma experiência como rememoração que estabeleça a união do passado tanto individual quanto coletivo. A partir de Freud, Benjamin vai conceber duas noções que lhe serão centrais em sua elaboração teórica. Diz respeito à associação da *experiência* com a memória e o inconsciente, de um lado, e, de outro, à ligação da *vivência* com a vida privada, individual, e de percepção e experiência do choque. Em Benjamin, quanto menos consciente mais forte a o recurso da memória, o traço mnêmico. Assim, o estado consciente parece assumir a função de proteção contra as excitações externas. Do contrário, teríamos a experiência traumática do choque. Nesse caso, ante o risco do choque, a consciência se porá em alerta, armazenando pouco traço mnêmico. Noutro sentido, a experiência se dará de um modo fortemente marcado por traços mnêmicos. Nela preside uma constelação de dados que se encontram acumulados na memória, mas, de um modo freqüentemente inconsciente, e que tendem a emergir mnemonicamente nos momentos de intercâmbio da experiência. Com efeito, a referência, aqui, pode-se perceber isso, não é tanto para com traços mnêmicos isolados e conscientemente fixados na memória (BENJAMIN, 1984, p.190-192).

Há, contudo, um paralelo entre declínio da experiência e declínio do valor cultural da obra de arte, com a destruição da sua aura. Como vimos, a evolução dos meios técnicos de reprodução levaram, segunda a tese de Benjamin, à destruição da propriedade central da obra de arte: o *hic et nunc* de sua aparição única, que torna distante mesmo o que está perto. Numa direção distinta daquela seguida pelos colegas frankfurtianos, tais como Adorno e Marcuse, para quem a emancipação da obra de arte requer uma completa transformação das relações sociais de produção capaz de superar a cultura burguesa, Benjamin procura um caminho de reflexão mais dialético, propondo uma investigação

justamente das tendências evolutivas da arte nas condições de produção da atualidade, procurando apreender daí, os momentos de rupturas na própria tradição cultural. Tais processos, certamente, não se mostram tão evidentes, no âmbito da cultura, quanto se mostraria no caso dos meios materiais de produção (BENJAMIN, 1984, p. 190-192).

Numa passagem muito significativa, Muricy acrescenta que:

Para Benjamin, já ocorreram, ainda nas condições de produção burguesas, rupturas decisivas nessa tradição. O que pretende é salvar os bens culturais da condenação de serem aqueles ‘*despojos carregados no cortejo triunfal dos dominadores*’, pela ruptura com essa continuidade que conduziria à barbárie fascista. O crítico ‘bárbaro’ é o mesmo alegorista que, pela mortificação imposta à ‘bela aparência’, arrancava a obra de arte de uma falsa totalidade para mostrar a sua verdade fragmentada: a tarefa iconoclasta que destrói a tradição justifica-se na tarefa salvadora que descobre em suas ruínas possibilidades de construção de uma nova experiência. É esta a concepção de crítica que irá guiar as análises de Benjamin das tentativas de construção de uma verdadeira experiência, na época desolada da vivência e do choque (MURICY, 1999 p. 192-193).

Questão substantiva para a análise benjaminiana da modernidade, diz respeito não apenas à identificação de novos meios do fazer artístico, surgidos a partir do desenvolvimento tecnológico da sociedade moderna, como é o caso mais notório da fotografia e do cinema. Contudo, é na poesia de Baudelaire, como vimos, que Benjamin vai desenvolver, de um modo mais complexo, o seu conceito de modernidade. De uma modernidade cuja ambivalência pode ser observada na tensão existente entre a repetição do mesmo (o novo extraído do sempre igual) e a sua manifestação consciente na autocrítica dos artistas.

No caso de Baudelaire, tal como estudado por Benjamin, temos na figura do *flâneur*, a personagem que expressa essa ambigüidade. Ainda mais, por se tratar de um

tipo não apenas indicado na obra poética do Baudelaire, mas por estar encarnado na própria situação vivida pelo poeta. Outro aspecto central que Benjamin identifica na obra de Baudelaire é o fenômeno da melancolia, caracterizada pela tensão que o poeta vivencia entre modernidade e antiguidade. O entendimento desse fenômeno está totalmente entranhado no conceito de alegoria. Assim como no período barroco, Baudelaire vivencia uma época da desvalorização do mundo dos fenômenos. A articulação do eterno e do efêmero próprio do barroco, em Baudelaire assume outra configuração alegórica. Na alegoria moderna, a melancolia não é expressão da morte, mas da lembrança. Em todo caso, o *spleen* baudelairiano tem o seu correspondente mimético na morte (sentimento de transitoriedade) – em que moderno e antigo se aproximam.

Com o declínio da experiência, o paradoxo da “beleza moderna” (a novidade) é a sua ligação com a morte: morte da memória (esquecimento; ausência da experiência), “em benefício da descontinuidade das ‘lembranças’, que se multiplicam e se desligam da linearidade da memória como instantâneos ‘fotografados’ nas alegorias da poesia de Baudelaire” (MURICY, 1999, p.202-207).

Esse sentido da alegoria moderna é, sem dúvida, o que leva Benjamin a evocar a noção de uma barbárie positiva da destruição alegre, com vimos nas passagens do seu *Experiência e Pobreza*. A atualidade do conceito de alegoria moderna, assim definido, pode ser uma chave analítica essencial para se pensar o fenômeno do experimentalismo na arte desde a modernidade e das vanguardas históricas até as neovanguardas, marcadas por um momento de emergência da condição pós-moderna. Nos capítulos seguintes, teremos a

oportunidade de refletir sobre essas questões à luz de um debate sobre a modernidade e sua crise (capítulo 2) e sobre as vanguardas e neovanguardas artísticas (capítulo 3).

Capítulo 2

CARACTERIZAÇÕES DA MODERNIDADE E DA PÓS-MODERNIDADE

O interesse particular que orienta o debate sobre a Modernidade, e seu possível impasse, rumo a uma condição Pós-Moderna é eminentemente analítico e não propriamente histórico, na perspectiva de uma identificação dos sentidos de certos usos do termo no campo artístico, especialmente, a partir de uma discussão que se possa indicar como debitaria do legado mais amplo da teoria crítica. O procedimento de separar o tópico da Modernidade do tópico sobre as vanguardas (capítulo seguinte) tem o propósito identificar nestas últimas, manifestações do campo artístico que têm na Modernidade o pano de fundo que a informa em suas inquietudes enquanto produtoras de objetos artísticos. Assim, vanguarda passa a ser concebida como uma expressão estética localizada num estágio avançado da modernidade artística que, em todo caso, lhe é um conceito mais ampla se considerada a historicidade do termo. Já se tornou trivial a distinção entre Modernidade, Modernização e Modernismo. No primeiro caso, a referência do conceito é dada como definidora de todos os níveis das mudanças ocorridos na sociedade de uma época determinada, que passa a ser caracterizada como a Era Moderna. No segundo, o termo se vincula mais estreitamente aos aspectos das transformações políticas e econômicas surgidas nessa mesma Era Moderna. Já o termo modernismo diz respeito tanto aos aspectos mais gerais do movimento cultural, quanto aos aspectos específicos do estético-artística, em particular. Assim, o modernismo é a esfera de expressão que dimensiona o conjunto das letras, dos discursos e das imagens da Modernidade. E isso

inclui, não apenas a arte e a literatura, mas, também, a ciência. Além do mais, como movimento cultural, o modernismo se apresenta de uma perspectiva de autocrítica da própria Modernidade, estágio que foi identificado como o dos movimentos históricos de vanguarda, como veremos noutro lugar.

Com efeito, para o nosso interesse mais pontual, convém assinalar que em se tratando do campo estético, o modernismo não só opera um sentido mais extenso que o de vanguarda, como estabelece com ele certa tensão de princípios capaz de nos dar a indicação da existência de momentos distintos no interior do próprio modernismo. Nesse sentido, vanguarda e modernismo são termos relacionais que ora se atraem ora se repelem, ora são tidos como intercambiáveis ora como antinômicos. Como veremos no próximo capítulo, os movimentos históricos de vanguarda apresentaram um projeto de ruptura com a arte autônoma burguesa, cuja imanência do seu desenvolvimento levou à arte a se construir dentro da perspectiva do esteticismo no interior do próprio modernismo. Tal projeto intentava reintroduzir na arte a práxis vital, com o objetivo de estabelecer a unidade arte-vida, uma vez que o esteticismo burguês primava pelo estabelecimento da separação dessas instâncias, a fim de salvar a arte de quaisquer formas de condicionamento externo.

O atestado de falência desse projeto levou a que os críticos vissem como malgrado qualquer tentativa de transformação da instituição arte burguesa, bem como dos valores mais amplos dessa sociedade. Na maioria dos casos, tais críticos aderiram, mesmo quando aparentemente recusavam, à tese da manipulação da arte pela indústria cultural e sua conseqüente fetichização enquanto arte aurática. Dessa constatação, e do reconhecimento de que, a partir daí as manifestações artísticas não fizeram mais que uma

apropriação pastichizadora das conquistas da vanguarda histórica, o veredicto final foi a de que ressurgira, após os movimentos de vanguarda, um alto modernismo que, em todo caso, sofrerá um ataque decisivo com a emergência das neovanguardas no momento pós-moderno. Aqui, novas configurações teriam indicado as estratégias para se pensar a possibilidade de permanência de princípios emancipatórios na arte, mesmo sob o jugo de uma sociedade altamente dirigida. A tese principal aqui considerada é a que apresenta o problema em termos da necessidade de se perceber, nesse estágio, o momento de uma possível superação da grande divisão assumida pelo modernismo canônico ao estabelecer a distinção alta arte e cultural de massa. Aliado a esse reconhecimento, está o outro de que não se pode levar a efeito tal discussão sem que se tome como foco central a questão do cotidiano, do processo nele perceptível de esmaecimento das fronteiras anteriormente cultivadas entre conhecimento sistemático e visão comum de mundo e entre macro-dimensões do planejamento político e econômico de Estado e os processos micro-situacionais do dia a dia e de suas transformações levadas a efeito pela coletividade de indivíduos. Nesse sentido, creio que se justifica a apresentação em sessões distintas dos termos vanguarda, de um lado, e modernidade e pós-modernidade, de outro, com a consideração de que este último termo vai coincidir historicamente com a emergência das chamadas neovanguardas.

Nestes termos, especificamente com relação à idéia de Modernidade, podemos identificar duas perspectivas para o entendimento dos elementos de tensão envolvidos na tentativa de sua delimitação. De um lado, a modernidade se torna um termo relativamente intercambiável com o de modernização, o que a leva a ser identificada como uma modalidade de modernidade liberal-burguesa, largamente fundada numa cultura utilitarista

de razão instrumental, e que se fundamenta num princípio hegemônico da ideologia do progresso e do industrialismo, bem como, num forte racionalismo cientificista. De outro, temos uma modernidade cultural, cujos princípios a situam como auto-consciência de uma época, assumindo uma atitude crítica de recusa do burocratismo e da racionalização em prol de um ideário que releve os processos da percepção sensorial, da intuição e do exercício livre da imaginação. Com efeito, nosso interesse particular, aqui, é para com essa segunda modalidade de Modernidade, definida como Cultural.

De acordo com Jauss (1996), o termo Modernidade é revelador de um paradoxo: identificado pelo esforço intelectual de construção da idéia de autoconsciência do tempo presente, em contraposição ao passado da tradição, revela-se pelo desmentido dessa pretensão, visto que parece apontar para um “retorno histórico cíclico” – ao menos de um ponto de vista retrospectivo da tradição literária. O termo não foi criado em nossa época e não se presta exclusivamente à sua definição. Diz o autor que o surgimento da palavra Modernidade “situa-se no limite do horizonte cronológico que separa a percepção do mundo histórico familiar desse passado que já não nos é acessível sem a mediação da compreensão histórica” (JAUS, 1996, p.47).

Nessa direção, o sentido de moderno não se faz sem o confronto com o que se lhe apareça por um modo de oposição. Assim, o objetivo do autor é o de identificar como se dá, na origem e história do termo, a consciência da ruptura entre a tradição e a novidade; e como se pode configurar a modernidade como autoconsciência de seu tempo, considerando a história das contradições que o termo tem incorporado ao longo de sua experiência no tempo (JAUS, 1996, p.51).

Após um extenso percurso na história filológica do termo, o autor localiza o ponto inicial em que a acepção do termo moderno vai se caracterizar na perspectiva da autoconsciência. Trata-se da experiência paradoxal da modernidade vivida pelos românticos, onde a tensão do moderno não se faz mais em relação ao antigo, mas em relação ao seu próprio presente. Isso se expressa na descoberta romântica do tempo cristão, finito, da História como natureza perdida e remota, a um só tempo, estranha e familiar (JAUS, 1996, p.74). Com efeito, diz o autor:

Se cristalizarmos nessa definição o romântico da história, o laço que o une ao romântico da paisagem torna-se evidente. Pois, o sentimento romântico busca, também na percepção da natureza, algo que não está presente, mas, ao contrário, algo ausente, distante (...) (JAUS, 1996, p.74).

E complementa:

Paisagem como natureza sob a forma do passado, como sentimento da harmonia perdida com o conjunto do universo. Esta atitude, que consiste em buscar nos tempos longínquos da história a verdade de uma natureza abolida, e, na proximidade da natureza presente, a ausência do todo e a infância perdida da humanidade, estabelece entre a história e a paisagem uma relação recíproca” (JAUS, 1996, p.74-75).

E finaliza:

O denominador comum de todos os românticos, conservadores ou progressistas é o sentimento de insatisfação em relação com seu próprio presente inacabado, sentimento que nos levará rapidamente ao momento em que uma nova geração fundará o moderno sobre uma nova relação com a história” (JAUS, 1996, p.75).

Uma novidade se dará, contudo, na evolução do termo de um modo específico, e que culminará por desfazer a identificação entre moderno e romântico (idem, ibidem): é a

ausência de uma definição da modernidade em termos de oposição a uma época passada. No lugar de o moderno se ver identificado em termos de uma Era universalizada com a cristã, passa agora a ter sua duração definida em termos geracionais ou, mesmo, em termos de uma mudança de estilo ou gosto estético configurador de uma moda (JAUS, 1996, p. 75). Neste caso, o novo sentido de ruptura da autoconsciência do moderno se caracteriza pela abolição da antinomia entre o antigo e o novo, entre o romântico e o clássico; antinomia essa apenas reconhecida em função de critérios menos rígidos do que seja ou não atual entre uma geração ou outra: “Da reflexão sobre o processo acelerado de uma revolução histórica da arte e do gosto, pode surgir agora uma consciência de modernidade que, no final, define-se tão-somente por oposição a si mesma” (JAUS, 1996, p.76).

E se pergunta Jaus sobre a condição de permanência da categoria do belo, considerando o intenso processo de transformação que finda por logo designar como clássico o que era tido como atual. A interrogação que ele se coloca é a de saber “como pode a beleza satisfazer às exigências de um ideal de *nouveauté* sempre móvel”, como pode, simultaneamente, corresponder à efemeridade do tempo presente (modernidade) e a perenidade do tempo clássico. A resposta vem com o recurso a Baudelaire, que vê a moda como continente possível do “poético no histórico”, que permita “extrair o eterno do transitório” (JAUS, 1996, p. 78).

A moda representa o ponto de partida para a estética moderna de Baudelaire, porque ela possui um duplo atrativo. A moda encarna o poético no histórico, o eterno no transitório; a beleza que nela se manifesta não é, pois, um ideal atemporal, mas sim a idéia que o homem tem do belo, em que se revela a moral e a estética de seu

tempo e que lhe permite tornar-se semelhante ao que gostaria de ser. A moda revela o que Baudelaire chama ‘a dupla natureza do belo’, e que ele identifica, no plano conceitual, à *modernité*: ‘A modernidade é o transitório, o fugidio, o contingente, a metade da arte cuja outra metade é o eterno e o imutável’(JAUS, 1996, p.78-79).

Caberia, ainda, indicar uma passagem em Baudelaire (1991) em que procura discutir a idéia do belo, recusando concebe-lo como categoria do único e do absoluto, e apontando-lhe por uma característica assentada numa “dupla composição”. Diz Baudelaire:

Na verdade, eis aqui uma bela ocasião para estabelecer uma teoria racional e histórica do belo, em oposição à teoria do belo único e absoluto; para mostrar que o belo é sempre, inevitavelmente, de uma dupla composição, embora a impressão que lhe produza seja única; pois a dificuldade de discernir os elementos variáveis do belo na unidade da impressão não invalida absolutamente a necessidade da variedade em sua composição. O belo é feito de um elemento eterno, invariável, cuja quantidade é excessivamente difícil de determinar, e de um elemento relativo circunstancial que será, por assim dizer, sucessivamente ou ao mesmo tempo, a época, a moda, a moral, a paixão. Sem esse segundo elemento, que é como o envoltório gracioso palpitante, estimulante, da divina iguaria, o primeiro elemento seria indigerível, inapreciável, não-adaptado e não-apropriado à natureza humana. Desafio qualquer um a descobrir um espécime qualquer de beleza que não contenha esses dois elementos (BAUDELAIRE, 1991, p.104).

Com efeito, o sentido da Modernidade a que aqui se chegou, ainda se apresenta, segundo Jaús, como definição forte de nossa época; tendo, portanto, no seu modo de ver, chegado ao seu limite histórico. Esse sentido o autor remonta à “autoconsciência estética e histórica de Baudelaire e seus contemporâneos”, o estágio de “nossa pré-compreensão do moderno” (BAUDELAIRE, 1991, p.79). Considerando esse aspecto do fugidio e do transitório, podemos entender quando Paz (1984) afirma ser a modernidade uma

autodestruição criadora. Para ele, a ruptura é o elemento de distinção da modernidade presente em relação às anteriores. Ela é tanto crítica do passado próximo como interrupção de continuidade. Tanto é expressão da crítica, quanto de autocrítica. É a crítica o que desfaz as oposições entre o antigo e o novo (BAUDELAIRE, 1991, p.20-21).

Uma questão central a ser posta, diz respeito ao fato de o projeto de modernidade ter estado, desde o seu início, vinculado a um projeto amplo de emancipação social, econômica, política e cultural. Ademais, na base desse conceito, encontrava-se um ideário de fundo iluminista capaz de informar tanto a perspectiva afirmativa do liberalismo burguês da sociedade quanto a vertente negativa da crítica socialista, notadamente a corrente marxista. Por certo, a contradição mais fundamental desse processo pode ser identificada no descompasso entre o que propunha a razão da modernidade iluminista, em termos das liberdades individuais e da igualdade de direitos, bem como, da democrática institucionalização contratual das relações de forças (políticas, econômicas e sociais) entre iguais, em que o estado estabeleceria a função conciliadora de arbitragem de interesses tanto particulares quanto universais – sendo a razão, assim, promotora dos princípios de emancipação sócio-histórica fundamentados nos critérios que regem os reinos da liberdade e da necessidade, de um lado; e, de outro, a falência de um modelo, dominado por uma racionalidade dos fins, que, no fundo, acaba por denunciar a hegemonia de um processo tanto idealista quanto alienante de configuração do Estado burguês e seu ideário modernizante, que alicerça a sociedade capitalista segundo uma lógica desumanizadora (PICO, 1988, p. 14-15).

Marx vai traçar uma verdadeira anatomia da estrutura produtiva desse modelo fetichizador, mostrando que o seu idealismo apenas favorece, pela ideologia, formas de

justificação que levem a um apaziguamento assimilativo da exploração do trabalho alienado, contribuindo para a manutenção de relações sociais injustas. Com Weber, temos o reconhecimento de que a modernização fundada na razão fins, apenas levará a sociedade para um crescente processo de racionalização e sua conseqüente burocratização.

Baseados inicialmente nessas duas modalidades de crítica, qual seja, da alienação fantasmagórica e do domínio da racionalidade dos fins, os teóricos críticos de Frankfurt, como vimos anteriormente, vão apresentar o primado da razão iluminista por uma crítica negativa, que se esforça por denunciar a qualidade de um pensamento que, fundado inicialmente numa recusa do obscurantismo absolutista, termina por cair, contraditoriamente, num processo de mistificação das massas. Em que a racionalidade técnica se converte em racionalidade de dominação, levando a própria sociedade a se a um processo de alienação, padronizada pela indústria cultural.

Com Benjamin, a modernidade será pensada a partir de uma constelação de elementos fragmentários que o historiador deverá montar como se fossem imagens de instantâneos fotográficos, cuja definição, no presente, será dada pela sincronicidade que essas imagens do passado mantêm com o agora, mas um agora da “recognoscibilidade”. Não é que o passado lance luz ao presente ou vice-versa. A imagem é tomada como uma dialética parada. “Presente” e “passado” têm uma relação de natureza temporal; já “pretérito” mantém uma relação dialética com o “agora” (de ordem imagética, não temporal).

Essa é a estrutura metodológica do seu materialismo histórico. Com ela Benjamin orienta o seu ambicioso *Trabalho das Passagens*, a partir do qual tenta traçar um perfil assumido pela Modernidade, através do que se mostra como encoberto ou marginalizado

na constelação de fragmentos que se espalha através de um longo percurso na arquitetura da cidade e que pode ser encarnado na moda, no jogo, na prostituição, e em figuras como o *flâneur*, por exemplo. Como já indicado no capítulo anterior, seu trabalho teve na Paris do século XIX o lugar da observação e em Baudelaire a fonte principal das imagens-roteiro para aquela observação.

Ainda sobre o sentido da Modernidade, Gumbrecht (1998) começa o seu livro assinalando que o marco das inovações que caracterizaram o Início da Modernidade “aponta para a emergência de um tipo ocidental de subjetividade”, centrada na idéia do sujeito como “observador de primeira ordem” e produtor de conhecimento. Nesse estágio, o homem abandonava tanto a imagem que fazia de si mesmo como parte da Criação de Deus quanto a idéia de verdade como revelação, assumindo a condição de sujeito da produção do conhecimento, não sendo parte do mundo, “vê a si mesmo como excêntrico a ele, e, em vez de se definir como uma unidade de espírito e corpo”, (...) “pretende ser puramente espiritual e do gênero neutro” (GUMBRECHT, 1998, p.11-12). A dicotomia sujeito/objeto, dentro de um princípio de horizontalidade em que o sujeito é o observador espiritual e o objeto a instância da observação, o que inclui o próprio corpo do sujeito, será uma das precondições estruturais necessárias ao Início da Modernidade. A outra precondição, que se segue como complemento da primeira, assume um sentido de campo hermenêutico, em que um movimento de verticalização apresenta o sujeito como o leitor/intérprete do “mundo dos objetos”. Diz o autor:

Penetrando o mundo dos objetos como uma superfície, decifrando seus elementos como significantes e dispensando-os como pura materialidade assim que lhes é atribuído um sentido, o sujeito crê atingir a profundidade espiritual do significado, i.e., a verdade última do mundo (GUMBRECHT, 1998, p. 11-12).

A Modernidade Epistemológica de nossa época se diferencia do Início da Modernidade, segundo o autor, pelo fato de não termos a mesma confiança que ela “no conhecimento produzido pelo observador de primeira ordem”. No lapso entre um e outro momento, a modernização ocorrida deslocou o observador para uma condição relacionalmente mais reflexiva em que não mais foi possível observar o mundo sem deixar de se observar. Condição essa advinda com a emergência das ciências humanas. Essa condição nova do sujeito da reflexividade levou a três importantes mudanças epistemológicas: a autoconsciência do corpo (humano, sexual, individual); multiplicidade de representações possíveis do mundo fenomênico, sem que nenhuma possa pretender ser o sentido adequado ou “epistemologicamente superior”; “temporalização” ou “aceleração do tempo” como crise da representatividade: o “descrever os fenômenos por suas evoluções ou por suas histórias” como “uma estratégia de chegar a um acordo com a infinidade agora potencial de suas representações” (GUMBRECHT, 1998, p. 13-15). Por outro lado, a crise de representatividade parece engendrar o acúmulo das “inovações, experimentos e efeitos estéticos”, que “acaba tendo um impacto erosivo sobre o campo hermenêutico” – o que levou a um efetivo desequilíbrio daquele “eixo vertical” que conecta significante e significado. Isso se tornou patente no chamado Alto Modernismo. Gumbrecht, por sua vez, identifica uma distinção de propósitos entre o Alto Modernismo central, que se dá nos principais centros de prestígio cultural europeus, do Alto Modernismo periférico, que irá se manifestar ao sul da Europa e nas Américas: é que, no segundo caso, por mais radicalmente inovador e experimental que se mostre a produção artística desses países, a função de representação não é rompida, comparativamente ao

mesmo período das manifestações do Centro, notadamente no que se refere às vanguardas históricas das primeiras décadas do século XX. Como indica Gumbrecht, analisando a situação européia central:

O que os historiadores culturais têm chegado a rotular como ‘Alto Modernismo’, o momento dominado pelas ‘vanguardas históricas’ (para nós) da primeira década e dos anos vinte deste século, é o nível mais radical nessa perda do equilíbrio entre significativo e significado – um estágio que artistas e autores competem entusiasticamente para conquistar. Nunca antes e nunca depois estiveram os poetas tão convencidos de estar desempenhando a missão histórica de ser ‘subversivos’ ou mesmo ‘revolucionários’ (o que pode, ao menos em parte, explicar o enorme prestígio das vanguardas entre os intelectuais de hoje). Em vez de tentarem (como fez Balzac) preservar a possibilidade de representação, em vez de apontarem para os problemas crescentes com o princípio da representabilidade (a principal preocupação de Flaubert), os surrealistas e os dadaístas, os futuristas e os criacionistas – ao menos em seus manifestos – se tornaram cada vez mais decididos a romper com a função da representação (GUMBRECHT, 1998, p.18-20).

Em relação à Pós-Modernidade, o autor considera que uma interpretação mais convincente é a de que ela “consiste em conceber nosso presente como uma situação que desfaz, neutraliza e transforma os efeitos acumulados dessas modernidades” precedentes. Isso implica em reconhecer que o que está sendo problematizado aqui é tanto as características da subjetividade e a função hermenêutica, quanto o “tempo histórico e mesmo, de certo ângulo (talvez pela sua radicalização), a crise de representação” (PICO, 1988, p.21). Mas o autor indica outra questão que leva a compreender a Pós-Modernidade como longe de ser vista como mais uma Modernidade que se segue à Alta Modernidade. Diz respeito, tal questão, a fenômenos que não se pode observar facilmente: que o aspecto “não-destrutivo” que se poderia observar no Alto Modernismo, ao invés de sua superação,

parece ter sido absorvido como parte da Pós-Modernidade; que uma espécie de destemporalização pode ser percebida no momento atual (implica isso na impressão de uma desaceleração no ritmo da mudança hoje em relação a momentos anteriores). Falando mais diretamente do tempo presente, em sua característica distinção pós-moderna dos momentos anteriores da Modernidade, Gumbrecht acentua que:

Algumas das impressões dominantes que associamos à cultura do nosso presente poderiam desse modo ser subsumidas no conceito de ‘destemporalização’. A inovação dos hábitos e formas de comportamento certamente não é mais uma obrigação absoluta – salvo se houver argumentos pragmáticos convincentes em favor de mudanças, como a funcionalidade e o lucro econômico. Como consequência, o tempo não mais aparece como um agente absoluto de mudança. Se, portanto, o futuro não se apresenta como um horizonte a ser moldado e determinado no presente, se o temor de consequências não-planejadas pesa mais que a escolha racional, então a destemporalização neutraliza – ou pelo menos enfraquece – aquele aspecto de ação que o papel do sujeito assimilou ao longo do século XVIII. Enquanto sustentarmos que o aspecto de ação é essencial à subjetividade, podemos conceituar essa mudança como dessubjetivação. No entanto, uma configuração de sujeito cujo aspecto de ação se apresenta tão enfraquecido (ou mesmo neutralizado) não perde necessariamente sua complexidade e sua sofisticação como observador do mundo. Portanto, embora nossas observações do mundo continuem a produzir uma infinidade de representações (entre as quais é impossível distinguir entre versões mais adequadas ou menos adequadas), percebemos que elas já não se encontram sintetizadas em narrativas de desenvolvimento. Isso significa que, conforme o paradigma já descrito de ‘variação sem originais’, distinções como aquelas entre representação e referente, superfície e profundidade, materialidade e sentido, percepção e experiência perdem sua pertinência. Estamos longe de conceituar (para não dizer: de ter analisado suficientemente) a consequência desses colapsos conceituais. Mas podemos chamá-los, focalizando uma terceira tendência epistemológica atual, de desreferencialização (GUMBRECHT, 1998, p.23-24).

O pressuposto central de que parte o autor é o de que os processos da “destemporalização”, da “dessubjetivação” e da “desreferencialização” se apresentam

segundo “condições estruturais amplamente institucionalizadas” no conjunto “quase” global do tempo presente. Sua percepção é a de que a de que parece haver uma ação recuperadora da “função de representação” na condição pós-moderna da arte e da literatura atuais (GUMBRECHT, 1998, p.24).

Ainda relativamente à questão levantada por Gumbrecht a respeito do tipo de subjetividade que se estruturou na Modernidade e de sua possível dessubjetivação no momento atual da Pós-Modernidade, parece-me pertinente trazer à discussão certos aspectos de política cultural levantados pelo debate dos Estudos Culturais no que respeita à constituição dessa subjetividade (e de sua crise e transformação) como algo intimamente ligado à construção da identidade.

Diante disso, creio ser possível pensar efetivamente um quadro de teoria cultural, hoje, como algo que implica necessariamente em se refletir sobre as condições presentes de construção de identidades culturais. De acordo com Hall (1997), cabe refletir sobre a existência de uma identidade em crise, seu sentido e sua atual direção numa era da globalização. Para ele, a idéia de “crise” deve se encontrar diretamente voltada para uma investigação dos problemas relacionados à construção de identidades na modernidade: assim, se existe crise ela é fundamentalmente “crise de identidade” do sujeito cultural no mundo moderno (HALL, 1997, p.07-23). Com efeito, o autor se apresenta como simpatizante da idéia do *descentramento* e fragmentação das “identidades modernas”. Para ele, as sociedades modernas deste século estão sofrendo um modo distinto de mudança, capaz de fragmentar “as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que, no passado, nos tinham fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais” (HALL, 1997, p.09). Segundo pensa Hall, tais mudanças têm tido

incidência sobre nossas identidades pessoais: “abalando a idéia que temos de nós próprios como sujeitos integrados”, ou seja, partidários de um *centramento* sobre si mesmo (HALL, 1997, p.09). A ameaça dessa condição *auto-identitária* do sujeito, o autor vai caracterizar como efeito de “deslocamento” ou “descentração”. Diz Hall: “Esse duplo deslocamento – descentração dos indivíduos tanto de seu lugar no mundo social e cultural quanto de si mesmos – constitui uma “crise de identidade” para o indivíduo” (HALL, 1997, p.09).

Para Hall, esse quadro de mudança nos impõe uma séria reflexão sobre se não é a própria modernidade o alvo cultural dessas transformações. E acrescenta que, em relação ao que hoje se tem caracterizado como cultura pós-moderna, nós próprios “somos também ‘pós’ relativamente a qualquer concepção essencialista ou fixa de identidade” (HALL, 1997, p.10); visto que, como deixa claro, a construção de identidades, hoje, tem se constituído na diversidade de um hibridismo cultural, ou seja, do entrecruzamento, consensual ou conflitivo, de narrativas descentradas – em oposição a identidades essencialistas: que tanto se inspira na busca absolutista da pureza e da tradição, quanto das metanarrativas, tal como se fez na modernidade triunfante, sob a hegemonia do capitalismo, que serviu de paradigma ao liberalismo, mas, também, ao marxismo. Em outras palavras, a construção de identidades no mundo contemporâneo tem assumido, mais e mais, a configuração de um hibridismo cultural, de uma diversidade dialógica e de uma diferenciação tal, que tende a nos orientar para uma perspectiva mais assentada numa visão construtivista, que se dá em oposição e tensão com outra, ainda fortemente arraigada, de um tipo culturalmente essencialista ou fundamentalista, e que se encontra pautada em identificações fixas e em mitos de origem e pureza cultural.

Nesse aspecto, Hall segue os passos do que Bhabha (1998) assinala quando avalia o nosso fim de século como “momento de trânsito em que espaço e tempo se cruzam para produzir figuras complexas de diferença e identidade, passado e presente, interior e exterior, inclusão e exclusão” (BHABHA, 1998, p. 19). Como diz Bhabha:

O afastamento das singularidades de ‘classe’ ou ‘gênero’ como categorias conceituais e organizacionais básicas resultou em uma consciência das posições do sujeito – de raça, gênero, geração, local institucional, localidade geopolítica, orientação sexual – que habitam qualquer pretensão à identidade no mundo moderno (BHABHA, 1998, P.19-20).

Assim:

O que é teoricamente inovador e politicamente crucial é a necessidade de passar além das narrativas de subjetividades originárias e iniciais e de focalizar aqueles momentos ou processos que são produzidos na articulação de diferenças culturais. Esses ‘entre-lugares’ fornecem o terreno para a elaboração de estratégias de subjetivação – singular ou coletiva – que dão início a novos signos de identidade e postos inovadores de colaboração e contestação, no ato de definir a própria idéia de sociedade (BHABHA, 1998, p. 20).

Ainda segundo Bhabha, tais questões se apoiam nas histórias recentes de crises sociais pautadas pela diferença cultural. E diz, mais uma vez, o autor:

os termos do embate cultural, seja através de antagonismo ou afiliação, são produzidos performativamente. A representação da diferença não deve ser lida apressadamente como o reflexo de traços culturais ou étnicos *preestabelecidos*, inscritos na lápide fixa da tradição. A articulação social da diferença, da perspectiva da minoria, é uma negociação complexa, em andamento, que procura conferir autoridade aos hibridismos culturais que emergem em momentos de transformação histórica (BHABHA, 1998, p. 20-21).

Nesse sentido, Bhabha está convencido de que o espaço de negociação ocupado pela “periferia” em seu modo de expressão e narratividade não é dependente da “persistência da tradição”, mas “alimentado pelo poder da tradição de se reinscrever através das condições de contingência e contradição que presidem sobre as vidas dos que estão ‘na minoria’” (BHABHA, 1998, p. 21). Como sintetiza o autor:

Ao reencenar o passado, este introduz outras temporalidades culturais incomensuráveis na invenção da tradição. Esse processo afasta qualquer acesso imediato a uma identidade original ou a uma tradição ‘recebida’. Os embates de fronteira acerca da diferença cultural têm tanta possibilidade de serem consensuais quanto conflituosos; podem confundir nossas definições de tradição e modernidade, realinhar as fronteiras habituais entre o público e o privado, o alto e o baixo, assim como desafiar as expectativas normativas de desenvolvimento e progresso (BHABHA, 1998, p.21).

E assim como Gumbrecht fala de três momentos da subjetividade (do observador de primeira ordem, do observador relacional e da dessubjetivação), para Hall, também é possível falar de três concepções de identidade componentes da crise do mundo moderno, a saber: as identidades dos sujeitos “do Iluminismo”, “sociológico” e “pós-moderno”.

A concepção de sujeito do Iluminismo via o indivíduo como *ser* autocentrado, em que “razão”, “consciência” e “ação” compunham a sua própria unidade interior: “O centro essencial do eu era a identidade de uma pessoa” (HALL, 1997, p.11). Tratava-se, pois, de uma concepção cuja matriz estava particularmente assentada no individualismo moderno (“do sujeito e de sua identidade”). É o tipo cartesiano de sujeito que emerge no bojo de importantes mudanças no pensamento e na cultura do ocidente, tais como: Reforma Protestante, Humanismo Renascentista, revoluções científicas e o Iluminismo (HALL, 1997, p. 28). A rigor, uma idéia de sujeito moderno encontra-se configurada nas práticas e

discursos da própria modernidade, como exemplifica Williams: “A emergência de noções de *individualidade*, no sentido moderno, pode ser relacionada ao colapso da ordem social, econômica e religiosa medieval” (HALL, 1997, p. 31).

A concepção de sujeito sociológico se firma numa noção de base interacionista sobre a “complexidade do mundo moderno”, tendente a deslocar a consciência afirmativa de um caráter “autônomo” e “auto-suficiente” do “núcleo interior do sujeito” para o reconhecimento do outro e da alteridade das culturas: suas práticas e representações – aqui, “a identidade é formada na ‘interação’ entre o eu e a sociedade” HALL, 1997, p.12). Nesta segunda concepção, a identidade é percebida a partir de uma estreita relação entre campo subjetivo e esfera pública. Diz Hall a respeito:

O fato de que projetamos a ‘nós próprios’ nessas identidades culturais, ao mesmo tempo em que internalizamos seus significados e valores, tornando-os ‘parte de nós’, contribui para alinhar nossos sentimentos subjetivos com os lugares objetivos que ocupamos no mundo social e cultural. A identidade, então, costura (...) o sujeito à estrutura. Estabiliza tanto os sujeitos quanto os mundos culturais que eles habitam, tornando ambos reciprocamente mais unificados e predizíveis (HALL, 1997, p.11-12).

Com isso, a sociologia vai orientar uma nova configuração crítica do sujeito enquanto contraposição ao tipo cartesiano e seu individualismo exacerbado. Trata-se, pois, de reconhecimento do indivíduo enquanto participante de um processo de interação social básica: identificando-se, aí, elementos de escolha e volição, mas, também, de processos estruturais e normativos centrais à elaboração do discurso sobre o sujeito sociológico – prisma analítico da idéia relacional de ação e estrutura.

Por fim, a concepção de sujeito pós-moderno vincula-se essencialmente à idéia de fragmentação da unidade e estabilidade do sentido de identidade do sujeito, que agora é posta em questão. Aqui, o indivíduo não mais se encontra dotado de uma força identitária única ou unificada; mas povoado de uma grande variedade de elementos sinalizadores de identidades: elementos esses de ordem “contraditória”, “não-resolvida” (HALL, 1997, p.12-13). Conforme assinala Hall, “mudanças estruturais e institucionais” ocorridas no mundo moderno, como é o caso mais especificamente do fenômeno de *globalização*, não apenas exerceram forte impacto sobre o processo de construção de identidades culturais, como também, levaram mesmo ao “colapso” aquelas identidades que, componentes das “paisagens sociais” *de fora*, “asseguravam nossa conformidade subjetiva com as ‘necessidades’ objetivas da cultura” (HALL, 1997, p.13). Diz o autor: “O próprio processo de identificação, através do qual nos projetamos em nossas identidades culturais, tornou-se mais provisório, variável e problemático” (HALL, 1997, p. 13).

Assim, a concepção de sujeito pós-moderno pressupõe um campo altamente vulnerável de construção de identidades que, longe de apresentar qualquer princípio de unidade mais ou menos fixa e essencialista, mostra-se continuamente mutável “em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam”; e conclui o autor:

O sujeito assume identidades que não são unificadas ao redor de um ‘eu’ coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas. Se sentimos que temos uma identidade unificada desde o nascimento até a morte é apenas porque construímos uma cômoda estória sobre nós mesmos ou uma confortadora ‘narrativa do eu’ (HALL, 1997, p.13-14).

E sentencia:

à medida que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente (HALL, 1997, p.14).

Tal fragmentação das identidades e o conseqüente descentramento do sujeito moderno se deveu a uma espécie de “deslocamento” resultante de “rupturas nos discursos do conhecimento moderno”: o marxismo e o deslocamento da agência individual na perspectiva estruturalista althusseriana (HALL, 1997, p. 37-39); deslocamento do “sujeito cognoscente e racional provido de uma identidade fixa e unificada” na descoberta do inconsciente na teoria freudiana (HALL, 1997, p. 39-43); o deslocamento lingüístico em Saussure, que apresenta a língua como sistema social e não individual, onde: “falar uma língua não significa apenas expressar nossos pensamentos mais interiores e originais; significa também ativar a imensa gama de significados que já estão embutidos em nossa língua e em nossos sistemas culturais” (HALL, 1997, p. 43-45); o poder disciplinar e suas técnicas de saber/poder como meio de regulação dos sujeitos através de instituições específicas é outro modo de deslocamento identificado por Foucault (HALL, 1997, p. 45-48); o movimento feminista e outros movimentos sociais surgidos desde os anos 1960 (com sua oposição ao liberalismo e ao estalinismo; a defesa dos aspectos subjetivos e não só objetivos da política; seu apelo ao voluntarismo e à espontaneidade, contra o burocratismo; sua recusa da política tradicional e a procura de construção de identidades políticas e sociais consoantes seus campos de referência mais imediatos: mulheres, gays e lésbicas, negros, meio-ambiente) (HALL, 1997, p. 48-50).

Com efeito, não se pode falar de identidades culturais, atualmente, sem que haja uma referência específica a esse sujeito descentrado e fragmentado. Hall ressalta a identidade *nacional* como o tipo específico de identidade cultural que ele está interessado. Sua opção particular por essa forma de identidade está relacionada ao reconhecimento do autor de que a identidade nacional, no mundo moderno, talvez seja a principal fonte de identidade cultural de que dispomos. Entretanto, é bom que se diga, identidades nacionais são representações “formadas e transformadas” no âmbito de um “sistema de representação cultural” (e de uma esfera política) que nós caracterizamos como nação. Aliás, o próprio sentido em que a nação deve ser reconhecida é aquele que a caracteriza como uma “comunidade simbólica” e como uma “comunidade imaginada”. Nesse sentido, pode-se afirmar que o que compõe as culturas nacionais são as instituições culturais, os símbolos e as representações. Diz Hall:

Uma cultura nacional é um discurso – um modo de construir sentidos que influenciam e organizam tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos (...) As culturas nacionais, ao produzirem sentidos sobre ‘a nação’, sentidos com os quais podemos nos *identificar*, constroem identidades. Esses sentidos estão contidos nas histórias que são contadas sobre a nação, memórias que conectam seu presente com seu passado e imagens que dela são construídas (HALL, 1997, p. 55).

Se, como quer Bhabha, “as nações, tais como as narrativas, perdem suas origens nos mitos do tempo e efetivam plenamente seus horizontes apenas nos olhos da mente” (HALL, 1997, p. 56), Hall vai identificar cinco elementos principais da narrativa da cultura nacional. Esses elementos seriam: narrativa da nação (mitos, símbolos, ritos que representam experiências compartilhadas), narrativa sobre as origens, continuidade, tradição, intemporalidade (elementos imutáveis, essenciais, contínuos, unificados),

narrativa da invenção da tradição (práticas rituais ou simbólicas inculcadoras e reprodutoras de valores e normas comportamentais), narrativa do mito fundacional (versa sobre as origens remotas da nação, do povo, do caráter nacional), narrativa da “idéia de um povo ou folk puro, original” (HALL, 1997, p. 56-60).

Com efeito, o discurso da cultura nacional é ambíguo, num movimento que se desloca entre o passado e o futuro, entre a busca de um passado glorioso e a marcha para a modernidade. Entre tendências regressivas e anacrônicas, buscas de uma identidade pura etc. (HALL, 1997, p. 60-61). Na verdade, uma cultura nacional não pode ser pensada sem que se considere a questão da “estrutura de poder cultural”. Em sua maioria, a homogeneidade da cultura nacional é forjada por tendências hegemônicas de dominação cultural (HALL, 1997, p. 65). Como acentua Hall, culturas nacionais são dispositivos discursivos que representam “a diferença como unidade ou identidade”; sendo sua unificação resultante de diferentes formas de poder cultural (HALL, 1997, p. 67). Diz o autor:

as sociedades da periferia têm estado *sempre* abertas às influências culturais ocidentais e, agora, mais do que nunca (...) A idéia de que esses são lugares ‘fechados’ (...) é uma fantasia ocidental sobre a ‘alteridade’ (...) as evidências sugerem que a globalização está tendo efeitos em toda parte, incluindo o Ocidente, e a ‘periferia’ também está vivendo seu efeito pluralizador, embora num ritmo mais lento e desigual (HALL, 1997, p. 86).

A globalização, em sua forma recente, vai implicar num processo que se poderia caracterizar de “compressão espaço-tempo”, que é a aceleração dos processos globais, a dar a impressão de uma simultaneidade e de um encurtamento das distâncias no mundo (HALL, 1997, p. 72-73). Se, como quer Wallerstein, é próprio da modernidade as

tendências conflitivas à autonomização e à globalização (HALL, 1997, p. 72), é possível verificar que “o ritmo da integração global” cresce acentuadamente dos anos 70 para cá, “acelerando os fluxos e os laços entre as nações” e, conseqüentemente, uma maior interdependência. Disso pode resultar “três possíveis conseqüências”, que Hall apresenta como: 1) desintegração das identidades nacionais resultantes da “homogeneização cultural e do ‘pós-moderno global’”; 2) reforço das “identidades ‘locais’ ou particularistas”; 3) conseqüente hibridização cultural, em que novas identidades adquirem a força e o lugar das antigas identidades nacionais (HALL, 1997, p. 73).

Contrariamente ao que se muitas vezes se afirma em relação ao processo de globalização, como o de um exclusivo processo de homogeneização, “pode-se considerar, no mínimo, *três* qualificações ou contratendências principais”: 1) “ao lado da tendência em direção à homogeneização global, há também uma fascinação com a diferença e com a mercantilização da etnia e da ‘alteridade’ - havendo, pois, um “interesse pelo ‘local’” e sua diferenciação junto ao “impacto ‘global’”, na “lógica da compressão espaço-tempo”. O que se dá não é uma substituição do local pelo global, mas um novo tipo de articulação global-local; 2) há uma desigualdade na distribuição da globalização “entre regiões e entre diferentes estratos da população *dentro* das regiões” – há o que pode chamar de “geometria do poder”; 3) a globalização é predominantemente um “fenômeno ocidental”, o que pode levar a reconhecer que o seu processo afeta mais a periferia do que os centros, visto que “a direção do fluxo é desequilibrada, e que continuam a existir relações desiguais de poder cultural” entre Ocidente e periferia – “mas as identidades culturais estão, em toda parte, sendo relativizadas pelo impacto da compressão espaço-tempo” (HALL, 1997, p. 83-84).

Há, aqui, outro aspecto a considerar: o embate entre o que se pode caracterizar por Tradição, de um lado, e Tradução, por outro. Com efeito, a Tradição vincula-se à tentativa de recuperação de um passado puro e mitificado, fixo e intemporal; ao passo que, por Tradução, identifique-se processos de hibridização cultural, em que identidades são concebidas no “plano da história, da política, da representação e da diferença”, sendo muito pouco provável o reconhecimento de sua pureza e de sua unidade (HALL, 1997, p. 94-95).

Importante, a essa altura, pensar a passagem de um possível esgotamento da Modernidade para a emergência de um momento Pós-Moderno, com o fim de se colocar a questão da cultura no contexto da atualidade. Muito se tem perguntado sobre se a Pós-Modernidade se explica como uma fase sucessora da era moderna, ou, por outras palavras, se é possível estabelecer a identificação de elementos de continuidade e/ou de descontinuidade entre os aspectos configuradores da esfera cultural no auge do capitalismo moderno e os aspectos formadores da lógica cultural da atual sociedade de consumo no capitalismo tardio (JAMESON, 1996).

Certas características mais gerais desse período poderiam ser identificadas: por exemplo, expansão da sociedade dos serviços, definida pela idéia do surgimento de uma sociedade pós-industrial (em sociólogos como Bell e Touraine); pelo crescimento sem precedentes do volume das informações, levando ao ponto da saturação; total penetrabilidade dos *mass media* na esfera pública e privada dos cidadãos; tendência à configuração de um mundo virtual, esteticamente associado a um forte hiperrealismo; aumento da capacidade técnica de produção, reprodução e acumulação de informações, cujo surgimento se dá com tal dinamismo e velocidade que se pode logo identificar o

aspecto da obsolescência a que essas tecnologias são levadas a experimentar; por fim, há que se perceber a nova condição vivida pelo público face aos produtos culturais, no sentido de uma maior possibilidade de intervenção, criação e emissão de novos códigos e mensagens, o que os transforma em algo além de simples receptores.

Assim, para certos críticos do pós-moderno, a cultura atual resulta numa expressão do *pastiche* (onde não há originalidade e sim cópia e revivência do passado, num clima profundamente nostálgico), do *simulacro* (virtualismo hiperreal em troca de uma realidade que parece frustrar os mais candentes desejos dos indivíduos), de uma cultura *multimídia*.

Se seguirmos o horizonte do debate assumido por Jameson (1985, 1993, 1994, 1996, 1997), vamos identificar a presença significativa de uma crítica assumidamente perplexa. Começaria por uma conclusão a que o autor tem chegado, quando se pergunta sobre o valor crítico da arte mais recente: para ele, se é consenso que o modernismo parece ter funcionado contra a sua sociedade; se, no caso do pós-modernismo, parece haver uma repetição ou reforço ou reprodução da lógica do capitalismo de consumo; a questão a saber é se há maneiras de resistência a essa lógica pelo pós-modernismo, se é possível afirmar o seu funcionamento contra a sua sociedade: de que haja nele e em seu momento social algo próximo ao que caracterizou o modernismo em seus primórdios. E o autor deixa em aberto a sua indagação (JAMESON, 1993, p. 43-44). Para ele, só é possível demonstrar a estreita relação entre o novo momento do capitalismo tardio e o pós-modernismo e de como este último expressa formalmente aspectos e fundamentos da lógica do primeiro, na medida em que essa crítica se possa valer de um grande tema, como o do “sentimento do desaparecimento da história”: ou de como a sociedade contemporânea parece ter perdido a “capacidade de reter seu próprio passado” - vivendo

um “presente perpétuo e uma perpétua mudança” obliteradora do “tipo de tradições” preservadas por “formações sociais anteriores” (JAMESON, 1993, p.43-44).

Em seu modo de ver, o pós-modernismo revela um momento-espço de mutação ainda não acompanhada por nossa percepção. Isto pelo fato de nossa percepção estar formada ainda sob os matizes do modernismo canônico. O autor procura deixar, contudo, certas pistas do que pode ser entendido como um momento pós-moderno, distinto do que pode ter sido a Modernidade. Para ele, a modernidade se baseou na “invenção de um estilo pessoal e privado”: sua estética liga-se a uma “concepção de um eu e de uma identidade privada únicos” e singulares - a partir da ideologia do individualismo burguês. Com o declínio desta ideologia, a modernidade cede espaço ao pós-modernismo. Sendo assim, a “morte do sujeito” compõe o novo elemento caracterizador desta pós-modernidade. Ademais, se há alguma unidade do pós-modernismo, ela advém do próprio modernismo a que ele se contrapõe. Aliás, segundo a afirmação de Jameson, o que tem caracterizado o pós-modernismo é a forma como ele se volta contra o *establishment* formado em torno do modernismo. Além do mais, é preciso encara-lo mais como uma dominante cultural do que como um estilo. Quer dizer, pelo reconhecimento da presença e coexistência de características distintamente postas, mesmo que algumas se encontrem subordinadas a outras. Com efeito, Jameson argumenta que a mutação verificada na esfera cultural ampla da sociedade revela o quanto as atitudes modernistas se tornaram arcaicas. Mas, como enfatiza o autor, não se trata apenas de considerar esse arcaísmo como resultado da canonização e institucionalização acadêmica do modernismo no pós-guerra; é preciso ter em conta, também, que a revolta pós-modernista contra o cânone modernista não mais se apresenta com poder de choque, gozando ainda de uma recepção complacente e de uma

atitude consoante “com a cultura pública ou oficial da sociedade ocidental”, visto que, como atesta, a produção estética se encontra atualmente completamente “integrada à produção de mercadorias em geral” (JAMESON, 1996, p. 29-30).

Nesse sentido, o autor considera necessária a caracterização de uma periodização para melhor se identificar as possíveis distinções entre modernismo e pós-modernismo. E assinala Jameson:

O primeiro argumento em favor de um concepção da periodização segundo a dominância e, então, que mesmo se todos os elementos constitutivos do pós-modernismo fossem idênticos e contínuos aos do modernismo – e a meu ver é possível demonstrar que esse ponto de vista é errôneo, mas somente uma análise ainda mais ampla do próprio modernismo poderia refuta-lo – os dois fenômenos ainda continuariam radicalmente distintos em seu significado e função social, devido ao posicionamento muito diferente do pós-modernismo no sistema econômico do capitalismo tardio e, mais ainda, devido à transformação da própria esfera da cultura na sociedade contemporânea (JAMESON, 1996, p.31)

Assim sendo, falar de pós-modernidade implica fazer uso de “um conceito periodizante, cuja função é correlacionar a emergência de novos aspectos formais da cultura com a emergência de um novo tipo de vida social e com uma nova ordem econômica” (JAMESON, 1996, p. 27). Um importante elemento denunciador dessa transformação é o do esmaecimento tanto de “algumas fronteiras ou separações fundamentais”, como no caso das antigas distinções teóricas entre “alta cultura” e “cultura de massa” ou “popular”; quanto “das antigas categorias de gênero e discurso”: em que desaparece o campo academicamente delimitado das antigas disciplinas, em favor de uma teoria “que é todas ou nenhuma dessas coisas ao mesmo tempo” (JAMESON, 1996, p.26-27). Na sociedade de consumo, que é a forma característica do capitalismo tardio, a

estética configuradora da pós-modernidade parece ser aquela em que os signos se liberam da “função de referir-se ao mundo” (CONNOR, 1992, p. 45), tal como era a forma na modernidade (percebemos aqui certa aproximação do pensamento jamesoniano com a idéia de “simulacro” em Baudrillard): disto resulta que a “experiência” pós-moderna é a do *pastiche*, intimamente relacionado à moda nostálgica (JAMESON, 1996, p. 26-27).

Mas, apesar de tais considerações, e só de passagem, Jameson parece deixar a pista a partir da qual se pode pensar um viés emancipador no âmbito de uma sociedade dominada por essa atual lógica cultural que é o pós-modernismo. Trata-se, no meu modo de ver, de, numa linha benjaminiana, operar pelas imagens dialéticas aquilo que em Williams, citado pelo autor, significa o residual e o emergente na produção cultural. Na trecho que se segue, é possível perceber tais questões:

Pareceu-me, entretanto, que apenas à luz de algum tipo de concepção de uma lógica cultural dominante, ou de uma norma hegemônica, seria possível medir e avaliar a real diferença. Não me parece, de modo algum, que toda produção cultural de nossos dias é pós-moderna no sentido amplo em que vou suar esse termo. O pós-moderno é, no entanto, o campo de forças em que vários tipos bem diferentes de impulso cultural – o que Raymond Williams chamou, certamente, de formas ‘residuais’ e ‘emergentes’ de produção cultural – têm que encontrar seu caminho. Se não chegarmos a uma idéia geral de uma dominante cultural, teremos que voltar à visão da história do presente como pura heterogeneidade, como diferença aleatória, como a coexistência de inúmeras forças distintas cuja efetividade é impossível aferir. De qualquer modo, foi esse o espírito político em que se planejou a análise que segue: projetar certa concepção de uma nova norma cultural sistemática e de sua reprodução, a fim de poder fazer uma reflexão mais adequada a respeito das formas mais efetivas de política cultural radical em nosso dias (JAMESON, 1996, p. 31-32).

Se a modernidade estava dominada pela *paródia*, como forma singularizada de uma imitação cômico-irônica excentricamente contraposta a uma linguagem normatizada e dominante na época; na pós-modernidade, o *pastiche* parece assumir a forma de uma imitação desmotivada, aparentemente neutra e sem o impulso satírico da sensibilidade que identifica algo (“a linguagem normal”) a que se contrapor. Sendo assim, o que resta à pós-modernidade é a impregnação da “moda nostálgica” e do “fracasso” do estético, da arte, do novo etc.: isto tudo quer dizer de como a pós-modernidade, não podendo mais inventar “novos estilos e mundos” (posto que todo o poder de invenção já se encontraria completamente esgotado desde a experiência da modernidade em seu processo individualizante e de singularidades), cai numa vasta esfera da pastichização dos “estilos mortos”, de um “museu imaginário” (JAMESON, 1993, p. 31). Assim é que o *pastiche* foi apresentado como a revivência de uma totalidade do passado e das sensações e formas dos objetos de arte do passado pela pós-modernidade. Mas essa incapacidade de formular representações estéticas de nossa experiência atual se mostra como uma séria “acusação contra o capitalismo de consumo”: por não se saber lidar com o próprio tempo e a própria história, procede-se pela esteriotipação de um passado que se torna longínquo.

Ao lado disso, uma

mutação do espaço - o hiperespaço pós-moderno - finalmente conseguiu transcender a capacidade do corpo humano individual de se localizar, de organizar perceptivamente seu meio imediato, e de mapear cognitivamente sua posição num mundo externo mapeável (JAMESON, 1993, p.39).

Assim,

esse alarmante ponto de desarticulação entre o corpo e seu meio ambiente construído (...) pode figurar, ele próprio, como símbolo e análogo do dilema ainda mais agudo que é a incapacidade de nossa

mente, pelo menos na atualidade, de mapear a grande rede global multinacional e descentralizada das comunicações em que nos vemos apanhados como sujeitos individuais (JAMESON, 1993, p. 39).

Voltando-se à indagação em aberto de Jameson, crê-se que toda a sua reflexão revela um grande esforço para localizar o momento de uma vocação utópica em todo o sentido recém reificado da pós-modernidade (JAMESON, 1992, p. 57).

Contudo, críticos como Foster (1989) e Huyssen (1991) fazem a distinção entre um pós-modernismo acrítico e um pós-modernismo crítico. Num geral, poderíamos dizer que, no pós-modernismo acrítico, assiste-se à restauração da *aura* suntuária da obra de arte, ao resgate da nostalgia antimodernista, o estabelecimento de uma confusão de códigos, enfim, todos aqueles aspectos já apontados de uma lógica restauradora do cânone modernista. Em contrapartida, o pós-modernismo crítico se apresentaria, particularmente, pela manifestação de formas radicais de reconhecimento da alteridade: em termos étnicos, de gênero, ético-estéticos, ecológicos.

Nesse sentido, o pós-modernismo crítico seria uma ruptura com a modernidade por criticar nela a presença do mesmo ideário contido no pensamento relacionado à noção de modernização social e industrial, ideologicamente marcante no positivismo, no evolucionismo clássico e em muitas das subsequentes teorias do desenvolvimento econômico. Em contraposição a Habermas (1987), o pós-modernismo crítico se negaria, assim, à necessidade de se completar o projeto (“inacabado”) da modernidade, à necessidade de se cair na irracionalidade e, também, à necessidade de se perseguir um *telos*. Como se sabe, o argumento de Habermas segue a direção de uma defesa da incompletude do projeto da razão iluminista, que deve ser contraposto ao pensamento do

que considera um novo conservadorismo que poderia ser detectado tanto em tendências nitidamente conservadoras, como a de Daniel Bell, quanto em relação ao pós-estruturalismo francês.

Com efeito, para Huyssen (1991), a negatividade percebida na pós-modernidade crítica, teria aberto um novo leque de possibilidades criativas atuais. Para o autor, aliás, pode-se falar de quatro fenômenos constitutivos da pós-modernidade crítica: 1) crítica ao viés imperialista da cultura modernista, marcada pelo ideário de uma modernização desenfreada; 2) existência de mudanças nas atitudes culturais e da estrutura social a partir do movimento feminista e dos diversos movimentos de minorias; 3) surgimento das preocupações com as questões de meio-ambiente, como ampla crítica da modernidade e da sua ideologia da modernização, atingindo desde as “subculturas” político-regionais até chegar as várias formas de arte; 4) o despertar de uma consciência de outras culturas, não-ocidentais, e conseqüente retorno ao étnico (HUYSSSEN, 1991, p. 77-78).

Ainda segundo Huyssen, ao contrário do que afirma Jameson, o potencial crítico percebido no pós-moderno tende a se negar à idéia da “morte do sujeito”, afirmando uma subjetividade livre das amarras do individualismo burguês (HUYSSSEN, 1991, p.73-80): visto que a questão da constituição da subjetividade por códigos, textos e imagens no pós-moderno se apresenta como uma questão histórica, no sentido de uma produção da subjetividade. Tudo isso inviabiliza, como crê Huyssen, falar de continuidade entre modernidade e pós-modernidade, visto que mesmo a modernidade crítico-negativa do marxismo, como de resto, todo o modernismo crítico, esteve marcado pela ideologia iluminista do progresso e da modernização. Com já foi visto, estaria a pós-modernidade

voltada essencialmente para outra forma de concepção do mundo: a do cotidiano - espaço de contestação e de ação que inclui o lugar de trabalho e o Estado, mas sem se limitar a estes.

Com vistas a se pensar mais especificamente a categoria do cotidiano, tal como apontada por Huyssen, que o faz referindo-se a Lefebvre, pode-se buscar um entendimento do estudo deste sobre a vida cotidiana no mundo moderno a partir de sua proposição de que o procedimento a ser tomado deve, antes de tudo, se orientar por a uma análise crítica do cotidiano vivido na sociedade burocrática de consumo dirigido, estabelecendo-se conexões entre a crítica do cotidiano e a de outros fenômenos, como é o caso do urbano, do economismo, do lazer e da cultura etc. Nestes termos, só uma crítica do cotidiano vai possibilitar uma teoria da cotidianidade, no seu modo de ver tão necessário ao estudo da sociologia do mundo moderno.

Em defesa de uma teoria da cotidianidade Lefebvre indica que:

A cotidianidade seria o principal produto da sociedade dita organizada, ou de consumo dirigido, assim como a sua moldura, a Modernidade. Se o círculo não consegue fechar-se, não é por falta de vontade nem de inteligência estratégica: é porque 'alguma coisa' de irreduzível se opõe. (...) Para quebrar o círculo vicioso e infernal, para impedir que se feche, é necessária nada menos que a conquista da cotidianidade, por uma série de ações - investimentos, assaltos, transformações - que também devem ser conduzidas de acordo com uma estratégia. Somente o futuro dirá se nós (os que quiserem) reencontraremos assim a unidade entre a linguagem e a vida real, entre a ação que muda a vida e o reconhecimento (...) Essa tese coerente e lógica abre-se ao mesmo tempo para uma ação prática. No início, contudo, ela supõe um ato, ou melhor, um pensamento-ato. Para conceber o cotidiano, para tomar em consideração a teoria da cotidianidade, algumas considerações preliminares: primeiro fazer um estágio, viver nela - em seguida rejeitá-la e tomar uma distância crítica. A ausência dessa dupla condição torna impossível a compreensão e suscita os mal-entendidos. A partir deste ponto, o discurso sobre o cotidiano dirige-se a surdos, dos quais os piores são aqueles que não querem ouvir (HUYSEN, 1991, p.82).

Em outras palavras, Lefebvre vai afirmar que uma maior compreensão da vida cotidiana só pode se dar mediante uma aproximação entre filosofia e cotidiano, como forma de superação da dissociação existente entre o conhecimento filosófico e a visão comum de mundo. Entretanto, tal compreensão não pode se efetivar sem que se proceda por um distanciamento crítico: não se pode apenas contemplar o cotidiano, é necessário criticá-lo. A necessidade de uma abordagem do cotidiano está calcada no reconhecimento do esmaecimento das fronteiras anteriormente definidas pelas concepções positivistas de mundo: significa que não se pode delimitar claramente as fronteiras entre filosofia e visão comum, transformações globais e transformações do cotidiano etc. É, nesse sentido, que o esforço intelectual é o de tentar desvelar as ideologias do cotidiano, as suas relações sociais dadas, bem como, a possibilidade de produção de suas “novas” relações sociais. Só assim é possível ter uma real compreensão (ainda que inacabada) do cotidiano, em todo o conjunto de valores, comportamentos e idéias que nele são produzidos.

Mas o que Lefebvre mais se empenha em apontar é o fato de que, numa fase de neocapitalismo, o próprio “centro de consumo” é superposto pelo “centro de decisão”. E há ainda uma questão que assume um caráter eminentemente político. Para o autor, no atual estado de coisas, já não são objetos ou pessoas que sofrem tal centralização, mas um conjunto de informações e conhecimentos que logo nos remete a outra característica de centralidade, a da esfera cultural: na medida em que também sofre os processos de institucionalização e burocratização próprios da sociedade urbana. Por sua vez, reside no lúdico ainda a possibilidade da renovação, da invenção criativa. Em todo caso, no âmbito de uma sociedade de consumo dirigido, vamos identificar a coexistência e, mesmo, a sub-

missão do espaço lúdico (e do ócio, com a categoria de tempo que lhe é necessária) aos espaços da troca, da circulação e do político-cultural. Ainda assim, o autor comenta:

a centralidade lúdica tem implicações: restituir o sentido da obra que a arte e a filosofia aportaram; conceder prioridade ao tempo sobre espaço, sem esquecer que o tempo se inscreve e escreve no espaço; pôr apropriação acima da dominação (HUYSSSEN, 1991, p.156).

Apesar disso, Lefebvre reconhece que, nas sociedades atuais, há um processo contínuo que se opera por uma patologia social, uma espécie de esquizofrenia protegida por um tipo de racionalidade e cientificidade que transfere para o plano quantitativo da calculabilidade o caráter qualitativo do espaço lúdico e cultural: o “espaço esquizofrênico” ganha ares de universalidade no pensamento atual da sociedade de consumo, onde a “poesia da vida” se transfigura em “prosa de mundo”.

Por fim, a saída apontada por Lefebvre para se pensar o cotidiano, procura no espaço lúdico e da esfera cultural a dimensão qualitativa dos contrastes. Com efeito, o que importa aqui não é a superação das diferenciações históricas instituídas em espaços qualitativos. Contrariamente, estes espaços tendem a se articular de forma a que o quantitativo seja sobre-determinado pelo qualitativo. Para o autor, “a estes espaços cabe aplicar princípios formalizados de diferenças e de articulação, de superposição nos contrastes. Os espaços sociais assim concebidos se aderem a tempos e ritmos sociais que passam a primeiro plano” (HUYSSSEN, 1991, p.157). É nesse sentido, que o autor aponta para o aspecto lúdico como o elemento vital da reorientação do cotidiano e de resgate do “homo-ludens”.

Pode-se perceber, no discurso de Lefebvre, uma tendência mais eminentemente filosófica e especulativa, e não propriamente sociológica; ainda que, contudo, procure demonstrar a emergência de um estudo do cotidiano e de sua existência no vivido. Assim é que, em muitos momentos, vamos encontrar uma imagem notadamente utópica de uma sociedade urbana futura.

Em todo caso, mesmo nessas passagens, e cabe aqui esta ressalva, o autor frisa a necessidade de se orientar por aquele “núcleo gerador” *da centralidade lúdica* a fim de se ter uma idéia mais substantiva do mundo contemporâneo; caso contrário,

até então, as transformações permanecerão na superfície, no nível dos signos e do consumo dos signos, da linguagem e da metalinguagem (discursos em segundo grau, discursos sobre discursos precedentes) (LEFEBVRE, 1991, p.168).

Para Lefebvre, a necessidade de verificar tal dimensão do lúdico no interior da vida cotidiana, é ir mais fundo que uma mera consideração do seu uso econômico, visto que é, até mesmo, no centro urbano que se “aporta às pessoas da cidade movimento, improvisação, possibilidade e encontro”. No que o autor exclama: “é o ‘teatro espontâneo’ ou não é nada” (LEFEBVRE, 1991, p.157).

Seguindo agora mais de perto a elaboração feita por Foster a propósito da polêmica surgida na atual situação cultural americana, é possível identificar, aí, a distinção entre duas posições específicas sobre o pós-modernismo que, em todo caso, partilham de uma mesma identidade histórica, embora ambas difiram quanto a sua posição frente ao modernismo – visto que, enquanto a primeira parece assumir uma posição de adesão ao modernismo, a segunda assinala a dissolução do modelo modernista.

A primeira dessas posições encontra-se identificada com as políticas neoconservadoras e a outra com a teoria pós-estruturalista. (FOSTER, 1989, p. 89). A mais conhecida dessas posições é a do pós-modernismo conservador, quase sempre definida num sentido mais estilístico, e humanista, cuja referência é o próprio cânone moderno “que, reduzido à sua imagem mais formalista, é confrontado com um regresso à narrativa, ao ornamento, e à figura” (FOSTER, 1989, p. 89). Já a segunda posição, do pós-estruturalismo, seria a de um pós-modernismo anti-humanista e crítico, que tanto assume a perspectiva da fragmentação da história quanto da dispersão do sujeito, pelo reconhecimento de seu descentramento. Por outro lado, mesmo que por uma posição de recusa, o pós-modernismo pós-estruturalista também deriva do modernismo. A exemplo disso, pode-se perceber, com o autor, a orientação discursiva em ambos os paradigmas (modernista e pós-modernista crítico, ou pós-estruturalista): enquanto o modernismo se definiu por um “autocriticismo”, o pós-modernismo assume uma posição marcada pelo desconstrucionismo (FOSTER, 1989, p. 97).

Enquanto os neoconservadores procedem pela separação entre modernidade cultural e modernização econômica (que, de algum modo, se constitui numa base que lhe é relacional), e acusam a cultura por todos os “efeitos sociais negativos”; o pós-modernismo crítico, que em geral recusa “a pureza formal dos meios artísticos tradicionais”, assume a idéia de uma textualidade impura ou, mais apropriadamente falando, uma intertextualidade, que é a operação que toma em consideração “as interligações do poder e do conhecimento nas representações sociais” (FOSTER, 1989, p. 97-98). E indica o autor, ainda com referência à perspectiva crítica da posição pós-moderna frente à cultura contemporânea:

É nestes termos que o objeto da arte – de fato, o campo da arte – mudou, a obediência ao velho decoro iluminista de distintas formas de expressão (visual *versus* literário, temporal *versus* espacial) deixou de ser possível, à medida que este se passou a fundamentar em distintas áreas de competência. E a acompanhar esta desestruturação do objeto, o descentramento do sujeito, simultaneamente, artista e espectador (FOSTER, 1989, p.98).

Sem querer caminhar para uma conclusão, Foster indica que o caráter ambivalente da cultura atual. Nesse sentido, se pergunta se o reconhecimento do sujeito fragmentado da contemporaneidade implica no pressuposto de um “sujeito total ou completo” da modernidade, ao invés de vê-lo como “dividido em relação ao desejo ou descentrado relativamente à linguagem”. E afirma:

tal concepção quer seja heurística ou histórica, é problemática. À direita, leva à responsabilidade pela decadência cultural, e à chamada da velha pragmática, e eu patriarcal. À esquerda, as reações são apenas um pouco menos preocupantes. Denunciar a cultura como regressiva ou esquizofrênica pode preservar este sujeito burguês apenas por oposição ou por omissão. (...) Entretanto, celebrações desta dispersão, a posição radical de vários críticos franceses, podem apenas conluiar os seus agentes; de fato, o resultado pode ser um posicionamento fictício face a esta fragmentação cultural, e não face ao seu contra discurso (FOSTER, 1989, p.99-100).

E, finalmente, conclui:

Então agora começamos a ver o que está em jogo nesta dispersão do sujeito. Porque é que este sujeito, tão ameaçado com a perda, é tão lamentado? Burguês, mas patriarcal e falocêntrico, certamente. Para alguns, para muitos, esta pode ser de fato uma grande perda, uma perda que conduz a lamentos narcísicos e a negações históricas do fim da arte, da cultura do Ocidente. Mas para outros, e precisamente para Outros, não é de fato uma grande perda (FOSTER, 1989, p.101).

Em todo caso, o recado essencial fica dado pelo próprio Huyssen e, também, por Jameson e Foster: a questão que se impõe, hoje, é menos a da adesão fácil ou da condenação abrupta de um momento pós-moderno; e, mais, a da procura de matizes que nos permitam melhor situar a complexidade dos problemas culturais por nós vivenciados e de suas mediações com os demais processos do todo social que caracterizam o presente estágio da sociedade capitalista de consumo.

Por outro lado, uma posição menos apaixonada da questão pode revelar o momento atual como contínuo e descontínuo em relação à modernidade: com relação à lógica geral do capitalismo, ele não processa uma ruptura como a que se deu entre capitalismo e feudalismo - vivendo, portanto, uma continuidade; com relação ao estágio atual de uma cultura do consumo, ele se apresenta como uma nova etapa da sociedade, totalmente paroxista em relação à extensão da própria cultura capitalista, chegando mesmo a se definir na forma de um processo de mundialização configurador de uma ainda maior complexidade de sua cultura urbana, nos termos da cidade-mundo - apresentando, assim, uma descontinuidade interna à própria lógica capitalista de mercado: *que, certamente, vende objetos que se encontram cada vez mais regidos por imagens de um mundo de significantes, embora não possa suplantá-lo o cotidiano como história*. Dito isto, talvez fosse conveniente apresentar a pós-modernidade como a característica básica da tensão existente entre continuidade e descontinuidade da própria modernidade; sendo, pois, o modelo assumido pela modernidade em sua fase atual: na perspectiva dada por Paz (1984) da modernidade como *tradição da ruptura*.

Se tomarmos em consideração as idéias lançadas pelo autor na busca de uma melhor caracterização da modernidade, teremos dado um passo decisivo na direção dos

aspectos mais gerais desse fenômeno. Defendendo a idéia da modernidade como um conceito exclusivamente ocidental, que não aparece em nenhuma outra civilização, motivado que é pela crença da sociedade cristã medieval em um “tempo histórico como um processo finito, sucessivo e irreversível”, onde, uma vez esgotado, “reinará um presente eterno”, Paz assinala: “É claro que a idéia de modernidade somente poderia nascer dentro desta concepção (...); é claro, também, que só poderia nascer como uma crítica da eternidade cristã” (PAZ, 1984, p.43-44). Nesse sentido, caracteriza-se a modernidade pela sua oposição à noção cristã de eternidade:

a modernidade é sinônimo de crítica e se identifica com a mudança; não é afirmação de um princípio intemporal mas, o desdobrar da razão crítica que, sem cessar, se interroga, se examina e se destrói para renascer novamente (...) No passado, a crítica tinha como objetivo atingir a verdade; na idade moderna, a verdade é crítica (PAZ, 1984, p.47).

Nesse sentido, Paz lança uma questão que pretende ser o aspecto central da modernidade: “se a modernidade é a cisão da sociedade cristã e se a razão crítica, como fundamento, é permanente cisão de si mesma, como nos curarmos da cisão sem negarmos a nós mesmos e negar nosso fundamento? como resolver em unidade a contradição sem suprimi-la?” (PAZ, 1984, p. 47). Assim, é que o autor incorpora à sua teoria a noção da modernidade como *tradição da ruptura*. Com efeito, a ambigüidade desta terminologia expressa bem o caráter essencial da modernidade; com ela, inaugura-se um modo de “tradição” peculiar, que difere estruturalmente do conceito habitual de *tradição*: enquanto este último aponta para os elementos de continuidade, dando uma idéia de unidade entre o passado e o presente; *aquele outro modo de se pensar a tradição remete-nos ao fenômeno de pluralidade, de heterogeneidade da cultura, em que se dá a ruptura tanto em*

referência ao passado, quanto em relação ao próprio presente. “Em muitas de suas obras mais violentas e características - penso nessa tradição que vai dos românticos aos surrealistas - a literatura moderna é uma apaixonada *negação* da modernidade” (PAZ, 1984, p.53.).

Sendo assim, convém finalizar este apêndice a propósito da modernidade como a *tradição da ruptura*, transcrevendo, em toda a sua extensão, um trecho lapidar de Paz a este respeito:

A modernidade é uma tradição polêmica e que desaloja a tradição imperante, qualquer que seja esta; porém desaloja-a para, um instante após, ceder lugar a outra tradição, que, por sua vez, é outra manifestação momentânea da atualidade. A modernidade nunca é ela mesma: é sempre *outra*. O moderno não é caracterizado unicamente por sua novidade, mas por sua heterogeneidade. Tradição heterogênea ou do heterogêneo, a modernidade está condenada à pluralidade: a antiga tradição era sempre a mesma, a modernidade é sempre diferente. A primeira postula a unidade entre o passado e o hoje; a segunda, não satisfeita em ressaltar as diferenças entre ambas, afirma que esse passado não é único, mas sim plural. *Tradição do moderno: heterogeneidade, pluralidade de passados, estranheza radical. Nem o moderno é a continuidade do passado no presente, nem o hoje é filho do ontem: são sua ruptura, sua negação. O moderno é auto-suficiente: cada vez que aparece, funda a sua própria tradição* (PAZ, 1984, p.18. Grifei).

Pelo que se pode ver, essa problemática, bem como, de forma bastante distinta, aquela levada a efeito por Foster e Huyssen, parecem ser as posições que melhor situam o entendimento dos problemas culturais da atualidade; devendo figurar como pontos de referência a serem considerados neste trabalho, no tocante ao debate atual em relação ao estado da cultura e à idéia de sua configuração como cultura pós-moderna.

No capítulo seguinte, dedicaremos atenção especial ao debate sobre as vanguardas artísticas, surgidas no âmbito da modernidade cultural, a partir de sua interpretação nos

termos do que se pode denominar de modelo teórico crítico. A questão central que se vai observar é a da polêmica a propósito de se saber se, de fato, com o esgotamento ou academização da modernidade e o fracasso do projeto emancipatório das vanguardas históricas, é possível ou não atestar algum veio crítico-emancipatório na cultural contemporânea subsequente, dita pós-moderna, no interior da qual a arte experimental logrou se manifestar na forma de uma condição neovanguardista. O foco central desse debate encontra-se nas posições assumidas por Bürger e por Huyssen. No primeiro, vemos indicado o reconhecimento de que as neovanguardas não mais fizeram que assumir uma forma recuperadora diante das conquistas da vanguarda histórica; no segundo, encontraremos a tentativa de pensar as estratégias que apontem para o potencial crítico das neovanguardas. Por fim, Owens defende a tese de que é possível uma leitura da arte contemporânea a partir do modelo benjaminiano de interpretação da arte pela identificação nela do que se pode caracterizar como impulso alegórico. Apontando, assim, para a perspectiva da desaturização da obra inorgânica.

Capítulo 3

TEORIA CRÍTICA DAS VANGUARDAS ARTE, COTIDIANO E O VEIO EMANCIPATÓRIO

Este capítulo procura levantar questões que possibilitem um melhor entendimento do uso dos termos vanguardas e neovanguardas relativamente ao debate do experimentalismo estético na arte e de seu estatuto no âmbito da polémica surgida em torno da idéia de crise da cultura moderna e do surgimento da pós-modernidade. Para isso, ponho em passagem algumas questões centrais para a elaboração de uma teoria da vanguarda dentro do enfoque da teoria crítica, procurando situar os dilemas a propósito da possível pertinência do termo para a contemporaneidade artística. Nesse sentido, o capítulo se detém mais especificamente no debate levado a efeito por Peter Bürger e Andréas Huyssen, como pensadores que têm dedicado uma atenção especial ao problema da vanguarda. Aliás, pode-se dizer que em Bürger temos um esforço sistemático de formulação de uma teoria da vanguarda, a partir de um debate mais estreitamente ligado às teses de Adorno e Benjamin, sendo claramente debitário das formulações estéticas de Habermas. Nesse sentido, ao contrário da tentativa de se analisar todo um conjunto de teorias sobre a vanguarda, optei por trabalhar mais centralmente teorias cujo debate teórico-crítico se mostre mais diretamente envolvido com as questões que tenho procurado levantar na pesquisa. A saber: o entendimento das manifestações da vanguarda e neovanguarda enquanto processo possível de destruição da aura artística, a partir de seu fundamento no caráter alegórico e de inorganicidade da obra. Assim, após ter apontado

para algumas características mais gerais da posição dominante da teoria crítica, na sua visão de arte na modernidade, particularmente, no caso de Adorno e de Marcuse; e ter também centrado atenção ao debate benjaminiano da obra de arte na era industrial, sobretudo com ênfase nos conceitos de destruição da *aura* artística e de alegoria, no primeiro capítulo; e após identificar algumas elaborações discursivas sobre o entendimento da Modernidade e Pós-Modernidade, no segundo capítulo; perfilaremos, agora, apenas algumas poucas teses consideradas capitais em termos de uma tentativa de sistematização teórico-crítica das vanguardas, inclusive como esforço no sentido de reler e atualizar o debate mais clássico de Frankfurt: daí a presença do caso muito singular do estudo desenvolvido por Peter Bürger sobre a teoria da vanguarda. A rigor, o presente capítulo é especialmente dedicado a uma apresentação crítica das idéias de Bürger sobre a vanguarda histórica e a neovanguarda, sobretudo, nos termos que o autor indica em seu livro *Teoria da Vanguarda*, mas, também, em outras referências de estudo. Nesse sentido, após a exposição de suas teses, procuro refutar o impasse em que o autor se põe, a partir da indicação de outras fontes do debate sobre a vanguarda e neovanguarda dentro do próprio itinerário da teoria crítica, num sentido mais ampliado do termo. É o caso muito particular de Andréas Huyssen, para quem é possível identificar naquilo que em Bürger representa o fracasso das vanguardas, o princípio de uma dialética capaz de revelar justamente a medida de um caráter emancipatório da arte na contemporaneidade, e não simplesmente uma força recuperadora da aura, como quer Bürger no seu livro principal. Para Huyssen, como veremos, a técnica, a mídia, o cotidiano, são pistas fundamentais de uma dialética oculta capaz de indicar aquele princípio emancipador não apenas no entendimento das vanguardas históricas, mas em algumas das manifestações da

neovanguarda. Além do mais, ao contrário do Bürger, que não estabelece uma relação entre vanguarda e modernidade muito claramente, Huyssen procura perceber que o debate sobre as vanguardas e neovanguardas não se encontra desvinculado de uma discussão sobre a modernidade e a pós-modernidade.

Além de Huyssen, alguns poucos estudiosos do problema da vanguarda terão presença em nosso debate, particularmente quando se faz necessário a um maior embasamento dos problemas levantados ou, mesmo, para melhor ilustrar determinadas questões. É o caso de Arno Mayer, de Craig Owens, Hal Foster entre outros.

Assim, como acima mencionado, a discussão será dada a partir de teses elaboradas de um ponto de vista de um entendimento mais ampliado do termo teoria crítica; indo além, portanto, de um entendimento estritamente pautado pela Escola de Frankfurt, mas que, certamente, nela encontra um forte ponto de referência e de diálogo. Com efeito, o intuito disso é o de refletir sobre as condições a partir das quais se possa entender, na contemporaneidade, a sobrevivência, ainda que transmutada, da natureza das vanguardas, em termos de um programa experimental; ou, ao contrário, se deva reconhecer o seu ocaso, tal como se tem feito em importantes discussões críticas sobre as vanguardas (ENZENSBERGER, 1985, p. 51-75).

Por fim, gostaria de enfatizar que minha preocupação aqui é menos a de uma historicização dos termos vanguarda e neovanguarda. A exemplo da estrutura dada ao capítulo anterior, sobre os termos da Modernidade e da Pós-Modernidade, a intenção é mais a de refletir sobre o uso que se tem feito desses conceitos como tentativa de entendimento das condições de possibilidade de se pensar certas configurações capazes de indicar um tipo de argumentação que aponte para um caráter emancipador da arte face à

sua capitulação pelo fetichismo da mercadoria e pela instituição arte. Por outro lado, a órbita a partir da qual tem girado esse tipo de preocupação diz respeito a um ponto de discussão muito específico: o embate benjaminiano entre os conceitos que formulou sobre *aura* e alegoria. É nesse sentido que a condução que dou a minha discussão segue certa restrição em termos de sua centralidade teórico-crítica: mais detidamente, Benjamin-Adorno e Huyssen-Bürger. Em todo caso, optar pela não historicidade dos termos referidos, não implica em pensa-los descontextualizadamente. Ao contrário, tais conceitos são modos de ver uma dada manifestação estética e lhes atribuir caminhos possíveis de interpretação. No fundo, assume-se aqui uma perspectiva claramente construtivista e antiessencialista de abordar a arte e, de um modo geral, a própria realidade. Isso implica dizer, no sentido de Goodman (op.cit.) que a consideração fundamental sobre a arte não é a de se questionar quando um fenômeno é ou não artístico, mas quando há ou não arte. E isso depende da consideração dada a uma experiência específica legitimada como arte pelos pares, a partir das interpretações construídas como caracterização desse modo de fazer mundo. Concebendo, pois, o sentido de arte como algo construído e não como algo dado *per si*.

Com efeito, a questão que aqui nos interessa particularmente, como já aludido, é o problema vinculado ao caráter destrutivo da *aura* artística na modernidade e de sua manifestação possível na contemporaneidade pós-moderna. Assim, embora a idéia da destruição da *aura* em Benjamin tenha ficado mais conhecida pela tese do avanço das forças produtivas em termos das relações técnicas de produção (reprodutibilidade técnica), há outro sentido em que a destruição da *aura* se configura para além da mera reprodutibilidade. Traduzindo-se pelo primado da reprodução em um sentido do uso da

montagem e da fragmentação como linguagem artística, em que o estético e o não estético se fundem enquanto expressão artística, tal como o efeito de montagem utilizado pelos dadaístas, em que botões e tickets se mesclam com os objetos da expressão plástica; ou o urinol industrial de Duchamp que ocupa o espaço consagrado do meio artístico. É o que Benjamin indicou como produção enquanto reprodução. Em outras palavras, isso quer indicar que a produção como reprodução pela técnica de montagem se apresentaria como elemento destruidor da *aura* artística, ou, ao menos, se apresentaria como estratégia possível àquele princípio de destruição.

Um ponto central no debate sobre a arte moderna e de vanguarda diz respeito à categoria de autonomia da obra enquanto espaço estrutural específico frente a demais esferas de estrutura social, como no caso da economia e da política. No caso da teoria crítica, esse é um tema emblemático no que diz respeito ao debate entre Adorno e Benjamin. Por outro lado, é na esteira desse debate que Bürger e Huyssen elaboram seus estudos sobre a vanguarda histórica e sobre as neovanguardas pós-modernas.

A autonomia da obra encontra-se intimamente relacionada ao movimento da arte pela arte e ao esteticismo que lhe é correspondente na sociedade burguesa. A categoria da autonomia da obra se refere à afirmação modernista da arte a partir da sua perda de função na sociedade, com a efetiva predominância da forma sobre o conteúdo da obra. Noutros termos, significa dizer que o esteticismo da obra a leva a uma perda de função tanto das esferas político-econômica quanto sacra. Trata-se da tese do desenvolvimento imanente da instituição arte, a partir da idéia da diferenciação como mecanismo capital ao próprio desenvolvimento da sociedade capitalista burguesa. A rigor, é só nesse estágio que a arte se direciona na perspectiva de uma autocrítica da sociedade burguesa e seu sistema de

arte, só alcançado, em todo caso, no dizer de Bürger, com os movimentos históricos de vanguarda.

Em linhas gerais, as posições de Adorno e Benjamin são opostas. Benjamin vê na arte burguesa a permanência da aura e seu valor de culto a partir de uma perspectiva secular e não mais pelo ritual sacro, como na idade média. Com efeito, a *aura* só vai sofrer o seu declínio com a perda de autenticidade provocada pela reprodutibilidade técnica, com a fotografia e o cinema como exemplos mais vivos desse processo, e com a técnica de produção da linguagem artística como reprodução, exemplificados no uso dadaísta da montagem e da fragmentação da expressão artística a partir da mescla de objetos estéticos e não estéticos como ataque ao sistema de arte burguesa. Sendo assim, o declínio da *aura* vai possibilitar à arte uma conotação de fundo sócio-político progressista e emancipador, em contraposição à pura fantasmagoria mercadológica e à estetização da política.

Como fica claro, dois são os aspectos decisivos nessa tomada de posição de Benjamin: a influência de Brecht e sua tese do efeito de distanciamento e a descoberta por Benjamin da perda da experiência como vivência e memória coletivas na sociedade capitalista moderna (descoberta que o leva a assumir uma posição otimista frente ao que ele denomina como positividade destrutiva).

Por seu turno, Adorno vai defender a idéia de autonomia da arte no sentido radical tal como identificado pelo esteticismo, de um descolamento completo da arte de qualquer função social. Ao contrário de Benjamin, o que Adorno vê na reprodução técnica (particularmente por entender por reprodução técnica a mera condição mecânica dos meios), é uma ameaça à autonomia da arte por identificar que tal processo leva necessariamente ao fetichismo da mercadoria. É a tese adorniana da manipulação.

Assim, enquanto Benjamin se aproxima dos dadaístas e dos surrealistas por ver neles uma tentativa emancipadora de fusão arte-vida, Adorno vê na autonomia arte moderna o último reduto da liberdade e da emancipação humanas, justamente por encontrar aí o ponto de fuga de uma realidade historicamente pautada pela racionalidade dos fins.

Bürger vai reconhecer que o desenvolvimento do esteticismo é o caminho que indica a condição de possibilidade de autocrítica da arte burguesa. Em todo caso, ainda não se encontram nesse estágio as condições efetivas para o exercício daquela autocrítica. Para ele, a tentativa das vanguardas históricas de reintroduzir a práxis vital no sistema de arte autônomo, é o momento de uma autocrítica da arte capaz de questionar tanto o estatuto estético quanto o próprio sistema de arte, bem como, os próprios valores da sociedade burguesa com um todo. Assim, Bürger acusa Adorno de ter permanecido essencialmente atrelado ao esteticismo burguês da separação arte-vida, ao passo que Benjamin teria identificado na tese da reprodutibilidade uma variável independente.

Para o autor, tanto Adorno quanto Benjamin teriam defendido teses incompletas. Com efeito, a tese da práxis-vital como momento da autocrítica do sistema de arte é o procedimento que pode levar a um entendimento do projeto revolucionário das vanguardas históricas. Projeto que, por sua vez, não chega a ser concretizado pelas vanguardas, visto que estas se esgotaram na esfera de mercado da sociedade capitalista. A partir desse quadro, Bürger vai identificar as neovanguardas como uma mera repetição das descobertas estético-artísticas e dos projetos utópicos dos movimentos revolucionários das vanguardas históricas, só que na condição que poderíamos chamar de simulacro, no sentido mesmo definido por Baudrillard (para o qual não nos interessa estender, para o momento,

quaisquer comentários adicionais). Para Bürger, portanto, aquilo que nas vanguardas históricas eram o intuito de ruptura e choque em relação aos valores da instituição arte, pode-se perceber nas neovanguardas a procura da consagração.

Huyssen também identifica as teses de Adorno e de Benjamin como inadequadas se assumidas sozinhas. Para ele, uma síntese de ambas as teses levaria a um entendimento mais efetivo da capacidade emancipatória da arte de vanguarda e, inclusive, das neovanguardas. Huyssen percebe que o Grande Divisor problemático do entendimento da arte num contexto do sistema capitalista é a tentativa burguesa de separação entre alta arte e cultura de massa. Ele identifica justamente na vanguarda, na tecnologia e na cultura de massa uma dialética oculta capaz de revelar criticamente o veio emancipador existente entre vanguardas históricas e modernidade. Por outro lado, se assumirmos a perspectiva teórica da síntese Adorno-Benjamin e, associada a ela, estabelecermos um olhar sobre o cotidiano, nos moldes apresentados por Lefebvre no seu *A vida cotidiana no mundo moderno*, vamos melhor entender a possibilidade de identificar, ao contrário do pensa Bürger, a presença do impulso emancipador em certas manifestações da neovanguarda num contexto pós-moderno. No que se segue, procuraremos por em detalhe algumas dessas questões.

3.1 – Embates de uma Teoria Crítica da Vanguarda

É de Bürger uma das mais importantes teorias da vanguarda, que o autor caracteriza como vanguardas históricas, momento crucial dos movimentos de vanguarda a partir do qual se pode distingui-los do modernismo anterior. Para o autor, esse é o

momento em que as manifestações artísticas de vanguardas assumem claramente um propósito de autocrítica de sua época, sendo capaz de levantar questionamentos não apenas com relação ao sistema de arte, mas, inclusive, ao próprio sistema social. Bürger, contudo, vê como históricas essas vanguardas justamente por considerar que elas se esgotaram na promessa, não chegando efetivamente a assumir o seu propósito fundamental: a de uma aproximação arte-vida consubstanciada numa práxis vital. Para ele, em contrapartida, a tendência das neovanguardas seria a de um simulacro em relação às grandes descobertas e rupturas das vanguardas históricas.

Em termos gerais, podemos considerar que o modelo de abordagem ao qual Bürger se filia é o da teoria crítica. Entendendo-se aqui uma tradição que vem de Hegel e Marx e que tem, num nível mais expressivo do seu debate, o diálogo com a chamada Escola de Frankfurt. Particularmente Adorno e Habermas, mas, também, Lukács e Benjamin.

Com efeito, percebe-se que Bürger passa em revisão o conjunto dessas teorias, sobretudo, no que se refere às suas interpretações do fenômeno histórico das vanguardas européias do início do século XX. Para Heywood (1997), contudo, além de compromissos políticos esquerdistas, Bürger faz uma avaliação geralmente positiva do seu objeto de estudo (BÜRGER, 1993, p. 46); tendo como centralidade de sua argumentação o ataque feito pelo dadaísmo e pelo surrealismo ao *establishment* artístico europeu dominado pelo esteticismo enquanto tendência da arte burguesa de afirmação de sua autonomia relativa frente ao controle econômico, político ou religioso. Tal autonomia teria sua origem no movimento da arte pela arte e se configuraria em termos da afirmação de um mundo da arte (BÜRGER, 1993, p. 46).

Consoante Heywood, Bürger identifica que, após o declínio do sistema das academias e fortalecimento dos críticos independentes e negociantes, a autonomia da arte perdeu sua substância e seu contato político com a práxis-vital, a partir do predomínio da lógica instrumental da racionalidade meios-fins imperada nas interações da vida cotidiana da economia capitalista. Com efeito, a crença da arte em sua liberdade e distinção representa uma perda do conteúdo crítico e político; sendo a “vacuidade” o “custo” da autonomia (BÜRGER, 1993, p.46-47). Em reação a tal “vacuidade”, sentida pelos artistas de vanguarda da virada do século XIX para o século XX como uma traição à arte, os movimentos de vanguarda assumiram uma postura de destruição da arte autônoma, através de trabalhos e eventos que procurassem afirmar o primado da unidade arte-vida como intento fundamental (BÜRGER , 1993, p.47).

Como indica Heywood, para Bürger a vanguarda falhou em sua tentativa de destruição da arte, visto que trabalhos que se punham antiteticamente em relação ao mercado e às tradições findaram sendo cotados por altas cifras, além de terem sido saudados pela crítica e eventualmente exibidos em importantes galerias e museus. Por outro lado, apesar do seu fracasso, as vanguardas mudaram significativamente a fisionomia da arte na Europa e nos EUA (BÜRGER , 1993, p.47).

Entre outros aspectos, esse fato tornou visível a consideração da arte como instituição social, com sérias consequências para a arte e a possibilidade de se formular uma proposição científico-social crítica da mesma. Ademais, mostrou a ineficácia política e social da arte na sociedade burguesa. Gerou um pluralismo estético e abriu espaço para um novo tipo de objeto artístico: a obra de arte inorgânica (BÜRGER , 1993, p. 47).

Seguindo mais de perto os argumentos de Bürger, pode-se perceber que sua tese central é a de que devemos nos deslocar de um campo de visão dos movimentos de vanguarda baseado em avaliações de tipo negativas ou positivas, para uma percepção desses movimentos em termos de sua transgressão face à instituição arte. Seu modelo teórico, portanto, visa articular a interpretação histórica com o estudo sistemático do campo em pauta (BÜRGER , 1993 - p.16-17). Os modelos baseados em avaliações negativas ou positivas dos movimentos de vanguardas encontram-se representados pelas teorias de Lukács e Adorno. Como frisa Bürger, o ponto de encontro de suas teorias é os movimentos de vanguarda. Com Lukács, temos a visão da literatura de vanguarda como “sintoma da decadência da sociedade burguesa”, visto que seu ponto de vista parte de uma reflexão totalmente orientada pelos “cânones do realismo clássico”, em Adorno vamos ter a idealização do “desenvolvimento da arte na sociedade burguesa segundo o modelo de um incremento de racionalidade, de um crescente controle do homem sobre a sua arte” (BÜRGER, 1993, p. 17). Diz Bürger:

As teorias de Lukács e Adorno, que polemicamente relacionamos uma com a outra, tomam ambas os movimentos de vanguarda como pontos de referência. É surpreendente que os dois autores atribuam valor a este ponto: Adorno um valor positivo (a vanguarda constitui o estágio mais avançado das artes), Lukács um negativo (a vanguarda como decadência). Resultado da luta político-cultural dos anos vinte e trinta, estas avaliações não são alheias às teorias. Por se tratar de disputas que perderam atualidade, é possível transformar os movimentos de vanguarda no eixo de uma teoria da arte na sociedade burguesa desenvolvida que pode evitar o fardo de uma decisão anterior acerca do seu valor. A afirmação de que os movimentos representam o ponto lógico da evolução da arte na sociedade burguesa não depende de quaisquer avaliações positiva ou negativa do fenômeno vanguardista (BÜRGER, 1993, p.47).

O esforço de Bürger, pois, é o de ir além do que Lukács e Adorno conseguiram teoricamente. Seu ponto de partida é o de tomar os movimentos de vanguarda de uma perspectiva histórica, significando isso o estabelecimento de uma visão desses movimentos livres de um princípio de valorização negativo ou positivo. Para ele, a percepção da instituição arte só se tornou possível devido ao ataque que os movimentos de vanguarda fizeram ao estatuto da autonomia da arte burguesa. Com efeito, sua proposta é a de transformar em objeto de investigação a própria instrumentalidade normativa pressuposta na doutrina da autonomia enquanto instituição na sociedade burguesa; no caso, a instituição arte.

Bürger acentua que os seus estudos têm como legado a tradição dialética, mas dentro de um conceito que poderia ser denominado de “crítico dialético”. Contrapondo-se ao que denomina de “crítico dogmático”, que se pauta por uma “exigência de verdade” que só reconhece a outra teoria como falsa, mas que termina permanecendo “exterior ao seu objeto”, o crítico dialético “é imanente”. Quer dizer, “entra na substância da teoria para ser criticado e extrai estímulos decisivos das suas lacunas e contradições”. Eis aqui um princípio básico da teoria crítica frankfurtiana, tal como particularmente indicada por Horkheimer e Marcuse. Diz o autor:

Para o crítico dialético, as contradições não são indicações de insuficiente rigor intelectual, mas sinal de um problema não resolvido ou que permaneceu invisível. O crítico dialético mantém-se desta maneira numa relação de dependência com a teoria criticada. Seja como for, isto também significa que uma teoria atinge o seu limite quando é incapaz de revalidar a exigência de continuar a ser teoria e se queda pela ‘rejeição’ [Hegel] pela qual renuncia à própria exigência de ser uma teoria, contentando-se com o simples estatuto de opinião (MARCUSE, 1979, p.21-22).

Além do mais, não se pode esquecer que os objetos dos estudos literários só são dados por processos de mediações (MARCUSE, 1979, p.22). Numa nota, o autor indica que procurou demonstrar que os próprios movimentos da vanguarda histórica “são o lugar lógico a partir do qual uma crítica da instituição arte/literatura pode ser desenvolvida” (MARCUSE, 1979, p.23).

No capítulo que abre o seu livro *Teoria da Vanguarda*, Bürger vai traçar o caminho de uma ciência da literatura que se apresente como ciência crítica. Nisso evidenciando sua filiação à teoria crítica frankfurtiana, mas, também, seu débito para com a hermenêutica. Apontando para a distinção entre ciência crítica e ciência tradicional, defende que o procedimento específico de uma e de outra são capazes de refletir “implicações sociais” também distintas. Com isso, o autor quer afirmar a ciência crítica como “parte – sempre mediada – da práxis social” (BÜRGER, 1993, p.27). Nesse sentido, a teoria crítica deve ser entendida como não essencialmente diferente dos seus objetos de conhecimento, por ser uma produção de conhecimento cuja ação se orienta para a emancipação social do meio num contexto histórico determinado (HEYWOOD, 1997, p.48).

A ciência crítica, valendo-se de suas próprias categorias, não tende a rotular como falsas as categorias da ciência tradicional (aliás, como acusa o autor, procedimento esse assumido pela ciência tradicional da literatura); ao contrário, a ciência crítica procura analisá-las interrogando-se sobre as questões formuladas “a partir dos seus pressupostos e sobre as outras que ficam excluídas (...) pela teoria”.

Em sua crítica da hermenêutica tradicional, Bürger se apóia em Habermas em sua polêmica com Gadamer. Com efeito, Bürger critica Gadamer por sua tese da submissão da

compreensão a um acontecimento da tradição. Para ele, os dois importantes conceitos da hermenêutica expostos por Gadamer são os de preconceito e aplicação. E explica Bürger:

preconceito significa, sobretudo, a propósito da compreensão de um texto alheio, que o intérprete não é um mero receptor passivo, convertido de certo modo ao texto, mas contribui com determinados conceitos necessariamente incorporados na sua interpretação. Quanto à aplicação (ou uso), é toda a interpretação geradora de determinado interesse presente. Gadamer sublinha que ‘na compreensão verifica-se sempre uma aplicação aos textos compreendidos da situação presente do intérprete’ (BÜRGER, 1993, p. 29).

Até este ponto, Bürger dá razão ao que diz Gadamer, mas, em seguida, evoca a crítica de Habermas quando este aponta o deslocamento feito por Gadamer que, no lugar de examinar as “estruturas do preconceito do entendimento”, termina reabilitando o “preconceito em si mesmo”. Ao contrário de uma submissão da compreensão “à autoridade da tradição”, Habermas vê o poder de reflexividade como capaz de dar transparência à “estrutura do preconceito da compreensão”, podendo quebrar o “poder dos preconceitos” (HABERMAS, 1990, p.30). Ainda segundo Bürger: “Habermas mostra que uma hermenêutica neutral transforma a tradição num poder absoluto ao não ter em conta o sistema de trabalho e domínio, indicando deste modo o ponto a que deve dedicar-se uma hermenêutica crítica” (BÜRGER, 1993, p.29).

Neste ponto, Bürger põe em cheque o caráter absolutista da tradição sob uma hermenêutica convencional, considerando que a ela falta o entendimento do presente histórico como instância de motivação e guia do processo interpretativo, o que a leva a ignorar as contradições e divisões presentes no interior da própria sociedade (HEYWOOD, 1997, p.53-54). A questão fundamental para o autor é que uma sociedade

de classes não pode dispor de um ponto de vista universal, o que impossibilita ao intérprete assumir tal perspectiva (HEYWOOD, 1997, p.54). Com efeito, uma hermenêutica crítica fica idêntica a uma crítica da ideologia, na medida em que o olhar sobre a tradição ou terá o ponto de vista do opressor ou do oprimido (HEYWOOD, 1997, p.54).

De fato, Bürger assevera que uma hermenêutica crítica, não submetida a uma simples “legitimação das tradições”, será “substituída pela crítica da ideologia”. Partindo de Marx, mas para distinguir o modelo marxista da ideologia da análise crítica da ideologia, Bürger vai identificar a ideologia como “produto da práxis dos homens”, e não como reflexo puro e simples do mundo real e das relações humanas, tal como se encontra prefigurado em certa tendência da crítica marxista: notadamente, aqui, o alvo de Bürger é Lukács, mas, também, Adorno. Assim, a crítica é vista como um “modo de produzir conhecimentos”, cujo esforço é o da separação entre a verdade (na 8ª. nota: em Hegel, concordância de um conteúdo consigo próprio) e a falsidade da ideologia. Verdade essa, na ideologia, que só a crítica pode descobrir (BÜRGER, 1993, p.33). Nesse sentido, o centro da questão está no problema da “determinação da função” que, levada a efeito pela análise marxista, é recusada pela análise crítica da ideologia. Para Bürger, embora Lukács e Adorno abstenham-se de considerar o problema da função:

Esta abstenção merece ser esclarecida porque implica na sua totalidade o aspecto funcional do modelo marxista. A renúncia de Lukács e Adorno a uma discussão da função social da arte compreende-se quando constatamos que fazem da estética da autonomia (...) o alvo das suas análises. Mas a estética da autonomia implica uma determinada função da arte (...), ao tornar esta um universo social distanciado da existência quotidiana da burguesia, ordenada conforme à racionalidade dos fins e em tal medida criticável” (BÜGRE, 1993, p.36).

Citando o Adorno de *Teoria Estética*, diz Bürger:

O social na arte é a evolução imanente contra a sociedade, não a sua atitude manifesta (...). Se é lícito pregar uma função social das obras de arte, nisso consiste a sua carência de função (...)" (BÜRGER, 1993, p.36)

No capítulo em que trata de uma teoria da vanguarda e de uma ciência crítica da literatura, Bürger inicia a discussão a propósito da historicização das categorias estéticas. Para ele, pode-se investigar objetos artísticos à parte da história, mas o mesmo não é possível para com as teorias estéticas. Essas traduzem a marca de uma época. Nesse caso, se impõe a “uma teoria crítica dos objetos artísticos” o enfrentamento do próprio “caráter histórico” (BÜRGER, 1993, p.43). A historicização da teoria tem a ver com a investigação da “relação entre o desenvolvimento dos objetos e as categorias de uma ciência”, e isso é válido para a teoria estética (BÜRGER, 1993, p. 43).

Bürger levanta a tese de que o que fica evidenciado por Marx a propósito da relação do “conhecimento da validade geral de uma categoria e o efetivo desenvolvimento histórico dos objetos a que se aplica tal categoria”, tem sua validade também para as “objetivações artísticas” (BÜRGER, 1993, p.45-46). Este é o ponto central para a sua clara definição do papel dos movimentos históricos de vanguarda. Como afirma o autor, só com o esteticismo é que se atinge a completa diferenciação dos fenômenos artísticos na sociedade burguesa, pela caracterização da arte enquanto esfera autônoma, diferenciação essa necessária ao seu conhecimento adequado; mas é neste âmbito que se dá a resposta dos movimentos da vanguarda histórica (BÜRGER, 1993, p.46). Em uma nota do capítulo, o autor procura esclarecer a aplicação do conceito de vanguarda histórica em

clara distinção para com o fenômeno das neovanguardas do pós-guerra. Para ele, foi com o dadaísmo, com o surrealismo da primeira fase e com a vanguarda russa que se segue ao movimento revolucionário, que se obteve o conceito de vanguarda histórica. Em seus termos, o que tais movimentos apresentam em comum, ainda que com características distintas, diz respeito a uma completa ruptura com a tradição, manifesta na rejeição da totalidade da arte do seu tempo, e não só de um aspecto específico do processo artístico. É, pois, contra a instituição arte, no quadro da sociedade burguesa, que as manifestações mais radicais dessas tendências se voltam (BÜRGER, 1993, p.67). Bürger argumenta que esse conceito se distingue das tentativas contemporâneas manifestas pelas neovanguardas. Para ele, a contradição fundamental está em que, embora a neovanguarda apresente propostas que se assemelham com as que se encontram definidas pelos movimentos históricos de vanguarda, seus propósitos de reiteração de uma práxis vital já não se aplicam, visto que este é um projeto fracassado das vanguardas históricas. No seu modo de ver, o protesto vanguardista se transforma em seu oposto sob a neovanguarda, pois, enquanto as manifestações da vanguarda histórica tinham a intenção de “fazer ir pelos ares a instituição arte”, a neovanguarda “aspira a que a sua ‘obra’ tenha acesso aos museus”, ou seja, as neovanguardas aspirariam ao seu reconhecimento e à sua consagração, ainda que na perspectiva do diferente, pela instituição arte. Mas a experiência do choque agora assumiria a forma do simulacro, já que não mais teria a “intensidade do protesto que os *ready mades* de Duchamp exerceram” (BÜRGER, 1993, p. 67).

Com esse argumento Bürger vê no projeto de arte-vida das vanguardas históricas o momento crucial de desfetichização dos objetos estéticos que, em todo caso, se esgotou no próprio movimento, na medida em que tais manifestações são absorvidas e logo

fetichizadas pelo sistema de arte, transformando-se em obras de grande valorização mercantil e cultuação estética. É seguindo esse raciocínio que o autor não percebe outro mecanismo que não o de uma re-auratização do objeto artístico na neovanguarda, em termos do que se poderia chamar de uma reprodução pacífica de moda daquela antiarte histórica, como que por uma mera pastichização dos intentos da vanguarda histórica. Isso é revelador, em certo sentido, de uma limitação no ponto de vista alimentado pelo autor.

Ora, é justamente em relação à questão da fetichização que parece se encontrar uma das chaves para o entendimento não apenas das vanguardas históricas, mas, também, da potencialidade crítica das neovanguardas. Quer dizer, é justamente em consideração à relação entre vanguardas e cultura de massa que parece existir o que Huyssen (1997) chama de “dialética oculta” – mais adiante discutiremos esse ponto com mais detalhe. Outra chave fundamental para o entendimento do declínio das vanguardas e da posterior emergência das neovanguardas é a que possibilita estabelecer tal discussão à luz da crise da modernidade e o surgimento da pós-modernidade. Embora a análise de Bürger seja central para o entendimento de certos mecanismos basilares da arte de vanguarda como autocrítica da sociedade burguesa e como processo de ruptura da instituição arte, seu argumento parece estancar justamente na crítica adorniana de fetichismo da mercadoria, embora ele aponte o conceito de alegoria de Benjamin como fundamental para a análise dos movimentos históricos de vanguarda. Aliás, Bürger se vale desse conceito benjaminiano de alegoria para criticar justamente a centralidade da categoria do novo em Adorno, como ficará evidenciado adiante.

Por enquanto, cabe retornar a um ponto anterior da discussão de Bürger, quando o autor levanta a tese da centralidade da categoria dos meios artísticos, que seria uma

categoria geral através da qual as obras de arte podem ser descritas. Em todo caso, o pressuposto para a reconstrução do processo de produção artístico se estabelece num grau de racionalidade um tanto elevado em relação àquela produção, bem como, que o uso de tais meios se apresente por uma maior liberdade face às normas estilísticas, mediadas que são pelas normas sociais (BÜRGER, 1993, p. 46). Com efeito, só com as vanguardas históricas é que se tornou possível reconhecer processos particulares como meio artístico, visto que só aí “a totalidade do meio artístico se torna disponível como meio”; antes, a opacidade do meio limitava-se ao “estilo de época”, era “um cânone de processos admissíveis” cuja transgressão de dava em “estreitos limites” (BÜRGER, 1993, p. 46-47). A não elaboração de qualquer estilo, a destruição de qualquer possibilidade de um estilo de época, tornando disponível, inclusive, meios artísticos de outras épocas, passa a ser uma característica dos movimentos da vanguarda histórica. Essa universalização da disponibilidade leva a uma generalização dessa categoria do meio, capaz, pois, do estranhamento, tendente a provocar o *choque* do público – tal efeito se torna objetivo primeiro das intencionalidades artísticas dos movimentos de vanguarda. O que leva a se reconhecer o *choque* da estranheza como categoria geral para o conhecimento dos objetos desses movimentos em termos de sua historicização. Podendo-se afirmar, nos termos do autor, que há “relação necessária entre o princípio de *choque* na arte de vanguarda e o estudo da validade geral da categoria de estranheza” (BÜRGER, 1993, p.47).

Sua tese é de que, a menos que se aceite o princípio evolucionista de um mesmo desenvolvimento não contraditório para todas as categorias artísticas, não se pode afirmar que só na vanguarda é que a arte acende ao seu pleno desenvolvimento, embora Bürger enfatize que é a vanguarda que permite o reconhecimento das categorias gerais da obra de

arte. Seu argumento é de que só a percepção mais ampla do meio artístico só é alcançada na vanguarda, já que tal meio não é escolhido de um “princípio estilístico”, ao contrário, tal princípio é que participa como “*meio artístico*”. A explicação é a de que a condição de possibilidade de percepção de categorias artísticas está fundada na história do “desenvolvimento da arte na sociedade burguesa”. Para ele, o desenvolvimento desse processo deu de modo a que a dialética forma/conteúdo beneficiou mais a forma. Diz o autor:

O aspecto do conteúdo das obras de arte, as suas ‘afirmações’, retrocede sempre em relação ao aspecto formal, que se oferece como estético no sentido restrito do termo. Este predomínio da forma na arte (...) é visto do ponto de vista da estética da produção como disposição sobre o meio artístico, e do ponto de vista da estética da recepção como orientação para a sensibilização dos receptores. Importa observar a unidade do processo: os meios artísticos transformam-se no que são na medida em que a categoria de conteúdo é relegada para plano secundário (BÜRGER, 1993, p.48).

Na sua postulação da vanguarda como autocrítica da instituição arte na sociedade burguesa, Bürger vai tirar proveito de uma questão metodológica muito importante no pensamento de Marx, sua crítica ao conceito unilateral e imanente de desenvolvimento histórico e sua defesa de um conceito de história como autocrítica do presente. Distintamente, enquanto a crítica imanente se dá no âmbito da própria instituição social de onde emana, atuando apenas como uma crítica a certas concepções em favor de outras, mas sem negar a lógica mais ampla do formato institucional; a autocrítica, como crítica do presente, parte de um pressuposto radical de distanciamento não só das concepções que formam um determinado campo institucional, mas, inclusive, da própria instituição em evidência (BÜRGER, 1993, p.51). Desse preceito, Bürger procura trazer para o campo da

arte a mesma distinção entre crítica imanente e autocrítica. Para o autor, a categoria de autocrítica do presente importa metodologicamente pelo fato de possibilitar a superação do caráter seqüencial e unilateral de construção do passado como “pré-história do presente”. Assim, assinala que a “compreensão objetiva” de outros momentos ou estágios anteriores do desenvolvimento da produção artística só pode ser obtido no estágio de autocrítica da arte. Mas isso não implica numa situação independente da condição histórica. É a partir de tais considerações que Bürger defende a tese de que, na Europa, o subsistema de arte só chega à autocrítica com os movimentos da vanguarda histórica (BÜRGER, 1993, p.50-51). É o que indica o autor quando afirma que:

O dadaísmo, o mais radical dos movimentos da vanguarda européia, já não critica as tendências artísticas precedentes, mas a *instituição arte* tal como se formou na sociedade burguesa. Com o conceito de instituição arte, refiro-me tanto ao aparelho de produção e distribuição da arte quanto às idéias dominantes em arte numa época dada e que determinam essencialmente a recepção das obras. A vanguarda dirige-se contra ambos os momentos (...) (BÜRGER, 1993, p.51-52).

Refletindo sobre as condições históricas da possibilidade de autocrítica do subsistema social da arte, Bürger critica o modelo homológico que transforma a história da sociedade burguesa em base da história da arte. Assim, na medida em que o desenvolvimento de cada subsistema particular não se dá de modo simultâneo ao desenvolvimento da história da sociedade burguesa, a construção da história do subsistema artístico só poderá ser compreendida pela distinção entre a instituição arte, que é o primado da autonomia, e o conteúdo das obras. Na sociedade burguesa, observa-se a separação entre os subsistemas econômico e político e o cultural, possibilitando à arte sua autonomia relativa. Por outro lado, deve-se entender por autonomia “o modo de função do

subsistema social artístico (...) respeitante à pretensão de aplicação social” (BÜRGER, 1993, p.54). Evidentemente, o aspecto da autonomia não se dá fora de limites institucionais, no tocante à “pretensão de aplicação social”, e conteúdos políticos das obras: “Trata-se de uma relação de tensão pouco estável que (...) depende de uma dinâmica histórica que a dirige para a sua superação” (BÜRGER, 1993, p.55).

Neste ponto, cabe ressaltar a tese de Mayer (1987) sobre a persistência da tradição no âmbito da modernidade europeia no período de 1848 a 1914. Consoante o autor, nesse período pode-se perceber como os movimentos modernistas não demonstraram força suficiente para quebrar a hegemonia das “tradições defensoras da antiga ordem”, manifestas na alta cultura tanto na forma quanto no conteúdo e estilo dos seus “artesanatos” (MAYER, 1987, p.187). Como enfatiza o autor:

Ondas sucessivas da vanguarda se chocaram contra as culturas oficiais que, como quebra-mares, sobreviveram intactas. A longo prazo, a vitória dos modernistas pode ter se mostrado inevitável. A curto prazo, porém, os modernistas foram refreados e isolados de forma efetiva, se necessário com medidas jurídicas e administrativas de controle. Apesar de, ou devido aos incessantes desafios e escárnios por parte das vanguardas, os produtores e guardiões das tradições acadêmicas oficiais se mantiveram ao mesmo tempo autoritários e flexíveis (MAYER, 1987, p.187-188 - *sic*).

A flexibilidade identificada no comportamento dos produtores e guardiões do *establishment* cultural assumiria a forma da neutralização da dissidência modernista emergente por via da “assimilação e cooptação adequadas”. Como argumenta o autor, a postura do *establishment* cultural era particularmente protetora das tradições, e era nisso alimentada pelo academicismo histórico que, embora decadente, não decaiu na mesma

rapidez que o resto da antiga sociedade civil européia. No fundo, como indica Mayer, apesar da perda de “vitalidade” marcada pelo artificialismo indicativo da preponderância da “forma estabelecida” em detrimento da “idéia”, da “imitação” em contraposição à “autenticidade”, da ornamentação contra a “simplicidade” e da “pompa sobre a sobriedade”, ainda assim não reduziu a utilidade e eficácia do historicismo (MAYER, 1987, p.188). Ainda mais uma vez, veja-se o que diz o autor na passagem que se segue:

Os grandes estilos históricos – clássico, medieval, renascentista, barroco, rococó – faziam parte do depósito de símbolos e imagens que serviam para bloquear, dignificar e mascarar o presente. O historicismo fornecia críticos da modernidade com um reservatório inesgotável de representações com as quais não só glorificavam e revigoravam seu próprio mundo privilegiado, ainda que sitiado, mas também censuravam e vilipendiavam a nova sociedade rival” (MAYER, 1987, p. 188).

Por outro lado, nota o autor o quanto os modernistas recorriam aos antigos como justificativa e elucidação de seus projetos. Ao que parece, as tradições culturais do período têm sua força apoiada na própria estratégia assumida pelos capitalistas que, arrojados na “destruição criativa” de seus empreendimentos econômicos, tratavam de dar continuidade ao “tecido cultural herdado”. Isso é indicativo de como as elites tanto políticas quanto econômicas não apenas viam a alta cultura um como instrumento ideológico, como viam, particularmente, as artes segundo esse caráter funcional. Diz o autor:

Para ambas as facções, o consumo da alta arte e cultura constituía o símbolo e a consagração de posições de classe adquiridas ou cobiçadas, prestígio e influência em sociedades que se mantinham nitidamente tradicionais. Tendo atribuído tais funções práticas à arte, as classes governantes e dirigentes não se sentiam inclinadas a patrocinar vanguardas que evitavam ratificar e exaltar os *anciens régimes* e suas elites com as mesmas formas habituais (MAYER, 1987, p.188-189).

E conclui:

Numa época em que a antiga ordem em declínio controlava a nova sociedade emergente com facilidade, as convenções, gostos e estilos tradicionais apenas lentamente se renderam a visões e representações de ruptura (MAYER, 1987, p. 189).

A tendência das experiências modernistas de vanguarda, alijadas dos circuitos oficiais da cultura histórica, foi a de criar redes alternativas de produção e difusão, que se expressaram como gênese do movimento esteticista que marcou o princípio de autonomia artística que tanto caracterizou as manifestações da arte pela arte. Autonomia, aqui, deve ser entendida, na forma dada por Bürger, como a negação da função social da arte. Nesse sentido, o esteticismo abdicou da política, configurando-se como um campo específico com pretensões a uma estética pura. O resultado disso é o que Mayer indica, quando assinala que:

Em vez de colaborar com a vanguarda política, a vanguarda artística se retirou para o que se converteu numa subcultura espalhada. Insistindo sobre a nobreza de sua atividade e declarando que não responderiam a ninguém, além de si mesmos, os dissidentes se converteram nos paladinos da arte pela arte e de um esteticismo extremado. Atribuíram valor absoluto à arte e converteram-na em objeto de culto, para não dizer religião, fundamentalmente desconectado da vida cotidiana (MAYER, 1987, p.192).

E mais, referindo-se às redes alternativas criadas pela vanguarda como saída para o seu processo de exclusão dos circuitos oficiais, o autor vai apontar para o dilema que será vivido pelo movimento modernista de autonomia estética do período:

Em particular os pintores passaram a organizar suas próprias exposições sem júris nem prêmios, ao mesmo tempo em que críticos e comerciantes de arte simpáticos e empreendedores se puseram a criar público e mercado para obras contemporâneas

heterodoxas. (...) Mas, com frequência muito maior, eram os círculos amadores e os cabarés fora do tom que representavam obras modernistas. Paradoxalmente, ao invés de reivindicarem sua autonomia, os artistas de vanguarda trocaram os grilhões da cultura oficial pelos do mercado concorrencial e especulativo (MAYER, 1987, p.193).

Por outro lado, se se quiser refletir um caminho efetivo de estruturação de um campo artístico a partir da ruptura modernista com o academicismo oficial, pode-se recorrer a Bourdieu (1996), que apresenta, no seu *As Regras da Arte*, uma questão fundamental para se pensar o processo genético de constituição da autonomia estética. Para ele, tal processo se dá por uma virada reflexiva e crítica que os produtores assumem sobre o que eles mesmos produzem. Isso os leva a especificarem princípios e pressupostos próprios à sua produção que, por seu turno, querendo se apresentar como autonomia do campo, de sua produção e de sua recepção, manifesta-se como ruptura para com as “exigências exteriores” e para com os que a seguem e como afirmação da “forma sobre a função” e do “modo de representação sobre o objeto da representação”. Uma segunda razão da virada reflexiva e crítica da arte sobre si mesma é apresentada pelo autor como estando motivada pelo fato de a especificidade do campo de produção gerar as condições de “circularidade” e “reversibilidade” das relações de sua própria produção e consumo” (BOURDIEU, 1996b, p.337-339).

É nesse sentido que Bürger considera que só com o esteticismo do final do século XIX é que as condições em que tal autonomia artística caracterizada como autocrítica do subsistema social artístico pode ser alcançado. Em seu modo de ver, o autor supõe que a autocrítica da arte só é verificada quando os conteúdos das obras perdem a sua exigência de função ou seu sentido político e a arte passa se expressar unicamente como arte. Nesse

momento, a queda da importância do conteúdo temático, verificada no esteticismo, marcada em contrapartida pela forte concentração dos produtores artísticos no seu próprio meio leva a uma exclusão de tudo o que se lhe apresente como alheio. Assim, em contraposição a distinção entre “status de autonomia” e “conteúdo das obras concretas” anterior ao esteticismo, pode-se verificar um processo coincidente entre instituição da arte e conteúdo, revelador da perda de função social da arte como essência da arte burguesa, o que possibilitou o estágio de autocrítica da arte consolidado pelos movimentos histórico da vanguarda (BÜRGER, 1993, p.56-58).

Como recurso para esse debate, Bürger tenta verificar a pertinência ou não da tese benjaminiana da *aura* na explicação das condições de possibilidade de formação do estágio de autocrítica da arte. Em seu pensamento, como ficou evidenciado, Bürger deduz que, até esse momento de seu estudo, o estágio de autocrítica advém da evolução do quadro artístico que torna coincidentes entre instituição arte e conteúdo das obras. A rigor, o autor investiga se de fato as transformações das forças produtivas possibilitam o estágio de autocrítica da arte. Em seu comentário, Bürger vê problemas relativos ao conceito de arte aurática em Benjamin. Como bem situa, o sentido de *aura* em Benjamin diz respeito ao rito de cultualidade ou sacralidade existente na relação obra-receptor. Para Bürger, contudo, Benjamin não deu atenção à distinção entre arte sacra e a arte Renascentista, de cunho profano. Em ambos os casos, Benjamin identifica a “essência da recepção aurática”. Isso porque, provavelmente, Benjamin está mais interessado em pensar a quebra de singularidade e autenticidade da arte como categorias centrais para se perceber a recepção da *aura* artística. Daí sua ênfase no processo de reprodutibilidade técnica da obra de arte como instância capaz de não só de tornar obsoletas as idéias de singularidade e

autenticidade, mas, também, de provocar uma mudança sensível na percepção e fruição artísticas por parte do público, o que significa um quadro completo de mudanças do próprio estatuto da arte. Assim: “A recepção contemplativa característica do indivíduo burguês dá lugar à recepção de massas, simultaneamente divertida e racional. A arte baseada no ritual é substituída pela arte baseada na política” (BENJAMIN, 1985b, p. 58-59).

De acordo com Bürger, Benjamin enfrenta problemas na periodização que faz da arte ao considerar como arte aurática tanto a arte sacra medieval quanto a arte autônoma que começa a se construir com o Renascimento e chega à sociedade burguesa, que “produz um novo tipo de recepção (a estética) ao libertar-se do ritual”. Se o conceito de arte aurática em Benjamin pressupõe a sua unidade com a recepção individual, tal unidade só se verifica na arte autônoma burguesa e não na arte sacra e ritual da Idade Média. Para Bürger, Benjamin não leva em conta que com o movimento burguês da arte pela arte e do esteticismo, se há aí um processo de sacralização, ele se dá como valor cultural da arte que se apresenta pela emancipação desta em relação ao sagrado, e não como um puro retorno ao sagrado em sua função primitiva de submissão ao “ritual eclesiástico”. Ou seja, o regresso à sacralização na arte autônoma não obtém seu valor de uso de dentro e em submissão a um ritual religioso, mas projetando-se como um campo com propriedades específicas a partir do qual se exterioriza. Diz Bürger:

Em vez de se integrar no universo do sagrado, a arte põe-se no lugar da religião”. A chamada ressacralização da arte do esteticismo pressupõe a sua total emancipação do sagrado, não podendo de forma alguma ser comparada com o caráter sagrado da arte medieval (BÜRGER, 1993, p.59).

Por outro lado, analisando o esquema interpretativo materialista de Benjamin, Bürger indica como ele vai além de uma compreensão da mudança de recepção estritamente baseada nas transformações ocorridas com o advento da alta reprodutibilidade técnica da arte. Identificando no dadaísmo uma função precursora baseada nas próprias intencionalidades dos seus produtores artísticos (cujas técnicas de montagem antecipa na pintura efeitos que seriam utilizados no cinema), Benjamin vê, aqui, outro par para a explicação da perda da *aura*. Neste caso específico, ele aponta a perda da aura como que fundada muito mais numa mediação consciente desses produtores proponentes do que o seu declínio provocado pela reprodutibilidade técnica (BENJAMIN, 1985b, p.60-61).

Mas Bürger objeta, contudo, que Benjamin teria condicionado a função precursora a uma exigência dadaísta que só o novo meio técnico poderia satisfazer. No seu modo de ver, a explicação da mudança perceptiva por meio das transformações técnicas não pode pretender explicar um acontecimento histórico a não ser como hipótese para uma possível generalização de um modo de recepção inicialmente buscado pelos dadaístas. O questionamento de Bürger se dirige à aplicação benjaminiana do desenvolvimento das forças produtivas ao âmbito da arte, pode em dúvida, assim, a possibilidade de um conceito de força produtiva artística, já que vê a produção artística como um tipo de mercadoria em que a qualidade das obras não pode ser medida pela produção material. No fundo, Bürger identifica como aspecto problemático o uso dos conceitos de força produtiva e relações de produção na arte, visto que em Marx ele estaria reservado às relações sociais do trabalho em sua totalidade, preferindo utilizar o conceito de instituição arte, que poderíamos identificar como correlato à idéia de “mundo artístico” (Becker) ou o

que Bourdieu chamaria de “campo artístico”. Evocando Brecht e o uso que ele faz do “teorema de Benjamin da destruição da arte aurática”, Bürger indica como ele é mais cauteloso que Benjamin no enunciado do declínio da aura artística – sobretudo na referência feita por ele a que, embora os meios técnicos apresentem possibilidades emancipatórias, tais possibilidades dependem do seu “modo” de uso (BÜRGER, 1993, p.61-62).

Ao que parece, contudo, também Benjamin considerava o modo de aplicação dos meios técnicos; o que fica evidenciado no exemplo que dá do uso fascista do cinema, ou na comparação da reação distinta das massas frente a Chaplin ou a Picasso. No fundo, quando Benjamin fala da descoberta do inconsciente visual pelo cinema, não parece que se referir apenas a pura reprodução dos meios materiais (como pensava Adorno em sua crítica), mas, sobretudo, a técnicas de linguagem e montagem filmicas capazes de alterar, de acordo com o modo de aplicação, inclusive, o modo de percepção do receptor. O inconsciente visual é capaz de revelar o que os olhos naturalmente não captariam. Assim, se alteraria perceptiva e esteticamente tanto o status da arte quanto do público.

Mas Bürger reconhece que o grande mérito de Benjamin no que diz respeito ao conceito de aura foi o de captar a especificidade da relação obra-produtor no âmbito da instituição arte e seu caráter autônomo. Benjamin teria, com isso, identificado duas questões centrais que Bürger põe em destaque. De um lado, que a determinação da influência cabe menos às obras em si e mais ao efeito que provocam na esfera institucional de seu funcionamento; de outro, que se deve buscar a fundamentação da recepção em critérios tanto sociais quanto históricos. A rigor, o que Bürger identifica como mérito em Benjamin é o fato de ele ter fundamentado sua argumentação no materialismo da

descoberta da “*determinação formal da arte*”, muito mais significativo do que o que considera como um pseudomaterialismo da interpretação da destruição da aura pela reprodutibilidade técnica. Nesse sentido, o argumento da determinação formal passa a ser o princípio metodológico essencial para o estabelecimento das periodicidades do desenvolvimento da arte capazes de identificar os momentos de ruptura entre o caráter aurático da arte e o seu declínio. Quer dizer, é com a atenção voltada para a instituição arte e não para os conteúdos das obras que se pode estabelecer aquelas periodicidades (BÜRGER, 1993, p.62-63).

Com efeito, Bürger vê na quebra da tensão entre instituição arte e conteúdo das obras, próprias ao esteticismo na constituição da arte burguesa, e não na tese da reprodutibilidade, as possibilidades de formação da autocrítica no subsistema da arte. E embora Bürger considere importante o desenvolvimento da reprodutibilidade técnica, recusa-se em aceitar essa tese benjaminiana como “variável independente”. Para ele, não se pode tomar o movimento da arte pela arte como mera resposta à função reprodutiva; mas, sim, como um processo que responde à progressiva perda de função social da arte provocada pela autonomismo esteticista burguês. A tese que se encontra na base desse debate levantado por Bürger é a que estabelece a relação entre a autocrítica do subsistema artístico assumida pelas vanguardas históricas e a tendência à diferenciação promovida pelo desenvolvimento do sistema social burguês, ao qual a própria arte se encontra inserida. Tal diferenciação no campo da instituição arte leva os artistas a uma forte especialização que, por sua vez, provoca uma redução da experiência ao âmbito do esteticismo, com o conseqüente afastamento da arte em relação à práxis vital. Ao passo que a diferenciação traduz como positiva a experiência estética, seu lado negativo é o

conseqüente afastamento da *práxis* vital com a perda da “função social dos artistas”. Se o “núcleo” esteticista da obra de arte burguesa se apresenta assim como “ruptura” em relação à sociedade, a autocrítica vanguardista será o esforço de assumir na prática a *práxis* vital negada por aquela experiência; mas, sobretudo, como modo de transformar esse processo arte-vida em “princípio organizativo da existência”. O que, julga Bürger, é altamente perturbador se assumido frente a uma sociedade orientada para a “racionalidade dos fins” (BÜRGER, 1993, p.64-66).

Historiando o problema da autonomia da arte no ocidente, Bürger assinala que o fato da separação entre estética e *práxis* vital deve ser mais bem observada na “evolução dos conceitos estéticos”. E aponta o autor que a unidade arte e ciência, que se deu no Renascimento, teve como conseqüência um primeiro momento da emancipação da arte em relação ao ritual. Evidentemente, esse processo de autonomização da arte está marcado de contradições e é de difícil apreensão analítica, visto que a emancipação estética em relação ao ritual sacro se faz por processos contraditórios e não numa progressividade unilinear. Isso é indicativo de como a emancipação estética se dá ainda que sob uma aparência contrária. E Bürger exemplifica no caso do barroco na Contra-Reforma, quando o que se apresenta com maior destaque não é o conteúdo dessa arte para efeito propagandístico, mas, o efeito buscado pelos artistas nas suas pesquisas sobre formas e cores. Outros sentidos das contradições do processo de emancipação estética são apontados no surgimento de uma percepção não orientada pela razão instrumental pautada pela ideologia do gênio artístico, de um lado, e, de outro, no que diz respeito à gênese histórica do próprio processo de autonomia estética, que teria a formação de seu campo no

surgimento da sociedade burguesa – mesmo que isso não tenha sido demonstrado empiricamente (BÜRGER, 1993, p.73-81).

Bürger nos apresenta uma tipologia histórica do desenvolvimento e rupturas de subcategorias do conceito de arte em relação à categoria de autonomia da arte, com o intuito de demonstrar que para tal desenvolvimento não há simultaneidade. Partindo das categorias da “finalidade”, da “produção” e da “recepção”, bem como, das configurações históricas da “arte sacra”, da “arte de corte” e da “arte burguesa”, o autor mostra como esta última, ao contrário, da arte sacra e de corte, se encontra alheia à práxis vital, com uma recepção totalmente individual. Em termos de finalidade artística, a arte sacra se apresenta como “objeto de culto”, a de corte como “objeto de representação” e a burguesa como “representação da autocompreensão burguesa”. A categoria de produção da arte sacra é “artesanal-coletiva”, a de corte e a burguesa são igualmente de produção “individual”. A recepção estética da arte sacra e de corte é caráter “coletivo”, ao passo que a burguesa é “individual” (BÜRGER, 1993, p.88-89).

A finalidade da arte burguesa como representação de sua própria autocompreensão vai ser sinalizada justamente pela separação da arte em relação à práxis vital, como já foi indicado. Com efeito, a autonomia é o próprio status dessa arte, que se apresenta como o seu próprio conteúdo, pelo esteticismo a que chega. No seu ataque a instituição arte e ao alheamento que ela promove entre arte e práxis vital, os vanguardistas não estão visando o conteúdo da arte mas o seu funcionamento. Para Bürger, os vanguardistas aceitam o distanciamento esteticista entre conteúdo da obra e práxis vital burguesa, visto que esta se traduz pela razão instrumental. Assim, o ataque vanguardista não primava por uma destruição pura e simples da arte, mas por sua recondução à práxis vital. A diferença,

contudo, entre vanguardistas e esteticismo é que, enquanto este apenas distancia conteúdo da obra em relação à práxis vital burguesa, os primeiros tentaram organizar uma “nova práxis vital” (BÜRGER, 1993, p.90-91). Nesse sentido, o autor apresenta o esteticismo como condição prévia para a intervenção vanguardista. Mas Bürger aponta como contraditória a intenção vanguardista de uma reintegração arte-vida, particularmente vê, nessa tentativa, uma falsa superação da separação arte-vida promovida pela indústria cultural. Se o esteticismo se orienta a arte para a sua falta de função, os vanguardistas procuram superar a “arte na práxis vital”, na tentativa de criar uma unidade arte-vida, o que torna difícil estabelecer uma finalidade da arte. Nesse sentido, seria mais apropriado falar de “manifestação vanguardista” no lugar de “obra vanguardista” (BÜRGER, 1993, p.92).

No tocante à ordem da produção, a vanguarda se distingue do esteticismo na medida em que, ao passo que este se expressa modalidade radicalmente individual, as vanguardas tendem a negar tal categoria de produção. O autor se vale dos ready made de Duchamp para indicar como nesses casos extremos a vanguarda questiona tanto o mercado da arte, quanto o princípio do indivíduo criador. Diz o autor:

Quando Duchamp (...) assina produtos de série (...) e os envia às exposições, está negando a categoria de produção individual. A assinatura, que precisamente conserva a individualidade da obra, é o objeto do desprezo do artista, quando lança produtos anônimos, fabricados em série, contra toda a pretensão de criação individual. A provocação de Duchamp não só revela que o mercado da arte, ao atribuir mais valor à assinatura do que à obra, é uma instituição controversa, com ainda faz vacilar o próprio princípio da arte na sociedade burguesa, segundo o qual o indivíduo é o criador das obras de arte. Os *ready mades* de Duchamp não são obras de arte, mas manifestações. O sentido da sua provocação não reside na totalidade de forma e conteúdo dos objetos particulares que Duchamp assina, mas unicamente no contraste entre os objetos

produzidos em série, por um lado, e a assinatura e as exposições de arte, pelo outro. É evidente que uma provocação assim não pode ser repetida em qualquer momento. A provocação depende da natureza do seu objetivo (BÜRGER, 1993, p.93-94).

E nos deparamos aqui com o impasse que sistematicamente Bürger nos apresenta em sua argumentação. Para ele, passado o momento da natureza do objetivo da provocação, esta perde a sua significação imediata e pode ser facilmente recuperada. Assim, exemplifica, se um artista de hoje procura assinar e exibir um objeto ao estilo ready made, não se trata de uma denúncia do mercado de arte, mas de uma submissão a ele. É o que o autor considera que acontece com as manifestações da neovanguarda. E embora o autor releve que a negação vanguardista da produção individual o é também da recepção individual, e ateste nisso a tentativa de superação da dicotomia produtor-receptor, finda por concluir que a intenção vanguardista de superar a arte autônoma com o fim de reconduzi-la à práxis vital, não só não ocorreu como não poderá ocorrer na sociedade burguesa (BÜRGER, 1993, p.93-96).

Depois de reconhecer como problemático o uso do conceito de obra de arte para as manifestações da vanguarda, visto que o conceito de obra pressupõe uma unidade distintamente realizada na história da evolução artística, unidade essa que se compõe de elementos gerais e específicos que compõe a obra, Bürger assinala a inexistência de mediações entre a parte e o todo na unidade das obras de arte orgânicas (nomeadamente simbólicas e auráticas, tendentes à absolutização). Ao contrário, há mediações nas obras inorgânicas (nomeadamente alegóricas, fragmentárias, tendente ao não aurático) – como é o caso da produção vanguardista. Diz o autor, seguindo Adorno: “A obra de vanguarda não nega a unidade em geral (se bem que os dadaístas o tenham tentado), mas um

determinado tipo de unidade, a relação entre a parte e o todo característica das obras de arte orgânicas” (BÜRGER, 1993, p.101-102).

E embora indique ser mais apropriado falar de manifestações vanguardistas do que obra de arte de vanguarda, o autor argumenta que tal afirmação precedente se apresenta como uma réplica aos que defendem a superação da categoria de obra, já que o uso dessa categoria se adequa a muitas das manifestações vanguardistas. O intuito vanguardista vai além da destruição da categoria de obra, é a destruição da arte dissociada da práxis vital. E, mesmo negativamente, os movimentos vanguardistas se referem à categoria de obra, sem a qual não teria sentido seus experimentos artísticos mais radicais e inorgânicos. O exemplo mais notório é o de Duchamp que, ao assinar um objeto industrial singulariza-o como obra individual não reprodutível, pondo em cheque o fundamento essencialista da arte, tal como fundamentado na ideologia do gênio da criação individual e do valor cultural provocado pelo efeito do *hic et nunc*. Mas, assinala o autor, apesar da provocação duchampiana, a instituição arte não só resistiu aos ataques como prosseguiu produzindo obras de arte.

Disso resulta a acusação, por Bürger, de um fracasso dos intentos buscados pelos movimentos históricos da vanguarda: diz respeito tal fracasso, no julgamento de Bürger, à incapacidade das vanguardas em promover a reintegração da práxis vital na arte, possibilitando, deste modo, as condições de permanência da instituição arte enquanto esfera autônoma separada da práxis vital. Frente a esse diagnóstico, Bürger não hesita em indicar como restauradora toda a fase pós-vanguarda num duplo sentido: por restabelecer a “categoria de obra” e por atribuir “fins artísticos” a “processos que a vanguarda

concebeu com intenção antiartística”. Trata-se, no seu modo de ver, de um processo a partir do qual a neovanguarda institucionaliza a vanguarda histórica, contrariamente aos seus intentos iniciais, tornando-se ela própria uma arte autônoma, no sentido específico que se atribuiu ao esteticismo burguês de uma completa separação arte-vida (BÜRGER, 1993, p. 103-104).

Não se pode perder de vista o fato de que Bürger está analisando esse fenômeno de uma perspectiva dos acontecimentos vividos na Europa em meados dos anos 1960. Com efeito, o pessimismo que o leva a traçar o quadro do fracasso vanguardas históricas e da recuperação neovanguardista, se deve ao reconhecimento da derrota daquelas manifestações no pós-68. Por outro lado, o autor procura estabelecer a distinção entre os efeitos políticos e artísticos da vanguarda histórica, mostrando como a vanguarda foi revolucionária artisticamente no que diz respeito à sua proposição de um novo conceito de arte, a arte inorgânica, e da conseqüente ação destrutiva do conceito tradicional de obra orgânica (BÜRGER, 1993, p.105).

No final dessa discussão, Bürger põe em repasse duas importantes categorias de análise da arte moderna e da vanguarda: a categoria do novo em Adorno e da alegoria em Benjamin. O novo se apresenta, assim, como a categoria central da arte moderna, característica de tudo o que é novidade e ruptura em relação à tradição. O novo aqui significa a ruptura provocada pelas vanguardas como momento do próprio desenvolvimento artístico da modernidade. Com efeito, o princípio da novidade em Adorno se manifesta, assim, nas formas de manifestação anti-discursivas da arte moderna, enquanto arte crítica, que o é justamente pela recusa a assumir uma modalidade funcional

e coerente de comunicação. Agindo, pois, como situação que restitui à arte a capacidade de se expressar pelo não-idêntico.

Ainda para Adorno, a consciência crítica da obra de arte restituidora do não-idêntico é a sua falta de função frente à realidade empírica da sociedade: sendo o seu caráter social o movimento imanente contra essa realidade. Seguindo esse raciocínio, pode-se perceber como Adorno se encaminha na total defesa da autonomia da arte a um ponto de defendê-la não apenas do caráter fetichista do mercado, mas, também, do princípio político do seu engajamento. Além disso, evidencia sua posição divisionista da arte em termos de níveis distintos. Como ele assinala:

A relação entre a arte e a sociedade tem o seu lugar no seu ponto de encontro e não se desenvolve na imediata tomada de partido, no que hoje se chama *engagement*. Vã é igualmente a tentativa de apreender teoricamente essa relação, construindo de modo invariável tomadas de posição não-conformistas da arte, ao longo da história, para as contrapor a tomadas de posição afirmativas. Não faltam obras de arte que só violentamente se integrariam numa tradição precária e não-conformista e cuja objetividade, no entanto, é profundamente crítica em relação à sociedade (...) O declínio da arte, proclamado hoje com tanta facilidade como ressentimento, seria falso, uma maneira de se adaptar. A dê-s-sublimação, o ganho imediato e momentâneo de prazer, que a arte deve poder preparar, situa-se intra-esteticamente abaixo da arte; no plano real, porém, ela só pode garantir o que dela se espera. A recente tomada de posição sobre a incultura a partir da cultura, o entusiasmo pela beleza dos combates de rua é uma retomada de ações futuristas e dadaístas. O medíocre estetismo de uma política de pequeno fôlego é complementar da exaustão da potência estética. Com a recomendação do *jazz* e *rock and roll* em vez de Beethoven, não se dismantela a mentira afirmativa da cultura, mas fornece-se um pretexto à barbárie e aos interesses comerciais da indústria cultural (ADORNO, 1982, p. 351).

Bürger assinala que a categoria de novo é limitada para se compreender as manifestações da vanguarda, sendo mais propício a um entendimento das mudanças

ocorridas nos meios artísticos de representação, ou seja, o alto modernismo frente à tradição. A impropriedade do conceito de novo para o estudo da vanguarda se deve ao fato de que a novidade vanguardista procurou não só romper com a tradição, mas, inclusive, superar os sistemas de representação da instituição arte e a própria instituição arte e seu fundamento de uma autonomia artística separada da práxis vital. Nesse caso, Bürger considera que, embora não seja falso, o conceito de novo é muito “geral e inespecífico”. E o autor critica Adorno por esse acreditar que a rapidez na mudança de “tendências artísticas corresponde a uma necessidade histórica”, já que, sendo assim, não se consegue distinguir o que é moda do que é inovação histórica. Por fim, Bürger considera que as vanguardas históricas “transformaram a sucessão histórica de processo e estilos numa simultaneidade do radicalmente diverso”, não cabendo a nenhum movimento a reivindicação de sua superioridade em relação a outro, tornando problemático o relativismo de Adorno ao considerar o novo a partir da relação entre “tempo presente” e “momentos histórico das técnicas artísticas” (ADORNO, 1982, p.110-112). Daí Bürger considerar a inocuidade das neovanguardas e suas declarações em favor de um sentido de rupturas e inovações.

No tocante ao conceito de alegoria em Benjamin, o autor o toma como central para a análise da teoria da vanguarda, uma vez que ele se adequa significativamente ao estudo das manifestações inorgânicas da arte vanguardista. O caráter fragmentário, o significado não original (dado pela montagem dos fragmentos), a melancolia, o caráter fúnebre da história, são os elementos básicos que compõem o princípio alegórico. Esses elementos se situam na esfera da produção e da recepção. Neste, a história se apresenta pelo estado da morte, pela imagem petrificada, fúnebre. No primeiro, o tratamento da obra se dá pela

fragmentação do material do seu contexto original, fixando-lhe um novo sentido, a partir de uma visão melancólica dos produtores. Melancolia como retenção do fragmento, singularização essa destinada ao fracasso, por não ter rebatimento num sentido amplo de formação do real (BÜRGER, 1993, p.120). Mas há, evidentemente, distinção entre elementos de descrição e de interpretação de processos entre alegoria barroca e alegoria moderna, como referida anteriormente.

Para Bürger, ainda, a utilidade da categoria benjaminiana da alegoria pode se traduzir no fato de permitir uma distinção analítica entre produção e efeito, mas concebendo-os como unidade. Para ele, é mais fácil constatar a utilidade do conceito quanto à esfera da produção, necessitando ser complementada no que se refere ao efeito. Para tanto, o autor vai indicar como de fundamental importância a recorrência à linguagem da montagem na arte como mecanismo que contribui para se ter uma distinção clara da produção estética na comparação entre arte orgânica e inorgânica. A montagem está intimamente relacionada aos elementos da fragmentação, e de sua fixação como atribuição de sentido, presentes no conceito de alegoria elaborado por Benjamin. Além disso, pode identificar que, diferente do cinema, onde a montagem é um recurso dado pelo próprio meio cinematográfico, no caso das artes plásticas, a montagem se apresenta como um “princípio artístico”. E isso desde o cubismo.

Assim, enquanto o artista da arte orgânica, que Bürger chama de classicista, “maneja o seu material como uma totalidade” (a obra como criação da natureza), o vanguardista [da obra de arte inorgânica] separa o seu da totalidade da vida, isolando-o e fragmentando-o” (a obra como artefato produzido pela intervenção do artista, através de mecanismos de fragmentação e montagem incapazes de deixar antever um sentido de

totalidade da natureza. Por outro lado, há que se reconhecer, por homologia, um sentido distinto dos modos de recepção entre arte orgânica e inorgânica. Também aqui, a obra orgânica se faz representar na perspectiva da totalidade enquanto modo natural da criação, ao passo que, na obra inorgânica, há independência dos seus elementos concretos, cujo sentido se dá pela reunião de fragmentos. Como diz o autor:

os momentos concretos da obra (...) possuem um elevado grau de independência e podem ser lidos ou interpretados tanto em conjunto como em separado, sem necessidade de contemplar o todo da obra. Na obra de vanguarda só pode falar-se em sentido figurado de ‘totalidade da obra’, como soma da totalidade dos possíveis sentidos (BÜRGER, 1993, p.119-122).

Se a idéia de uma unidade dialética das partes e do todo pode ser válida para obras orgânicas, não se segue que o seja para a arte inorgânica, visto que, nesta, as partes se encontram emancipadas do todo. Isto pode ser intuído do fato de que, no caso da obra de arte inorgânica, a grande dificuldade é a de se erigir mecanismos gerais de interpretação de sentido das obras. Notadamente porque, nesse caso, as partes não apenas não se encontram submetidas a uma intencionalidade que se apresente como uma unidade coerente de totalidade da obra, de um lado, como também, de outro, sequer possibilitam uma clara atribuição de sentidos pelo esforço de nelas se identificar quaisquer formas de intenções relativamente precisas. As conseqüências resultantes desse processo para a recepção da obra inorgânica podem ser indicadas como a experiência do *choque*. O choque se apresenta, assim, como intenção do artista de vanguarda no sentido de levar o público a se questionar sobre sua própria práxis vital, no intuito de sua transformação. Mas não se pode falar de uma especificidade do choque, como também, há que se considerar o problema da duração do seu efeito, visto que a repetição pode transformar o

choque em hábito. Quer dizer, no final das contas, que a reação do público pode se dar por uma diversidade de modos. Para Bürger, no fundo, a quase institucionalização do choque o leva não à condição transformador da práxis vital do público receptor, mas à condição de puro objeto de consumo.

Por outro lado, se os movimentos históricos de vanguarda fracassaram na sua tentativa de reintegrar a práxis vital à arte autônoma, tal tentativa não resultou num esforço inútil, já que, embora não tendo destruído a instituição arte, pelo menos inviabilizou a pretensão de “validade geral” por qualquer tendência de manifestação artística (BÜRGER, 1993, p.148). Além do mais, assinala o autor, a obra de arte de vanguarda, por se manifestar por uma modalidade inorgânica de obra de arte, bem como, por desferir o seu ataque central à instituição arte, leva a uma transformação do problema do compromisso político da obra, agora apresentado na forma de um novo tipo de compromisso, em que se superam antigas oposições entre uma arte puramente estética e uma arte política, e em que motivações políticas e não políticas podem se manifestar numa mesma obra inorgânica. Com efeito, motivações de ordem particular ou política assumem um alto grau de independência na obra de arte inorgânica das manifestações vanguardistas, levando o público a confronta-las com “sua própria realidade vital” (BÜRGER, 1993, p.152-153).

E Bürger termina seu livro com um veredicto sobre a pós-vanguarda que remonta à máxima adorniana da irracionalidade do capitalismo. Para ele, também a pós-vanguarda parece ter se tornado, em certo sentido, irracional. Como vimos, a posição de Bürger é a de que todo o movimento da neovanguarda se mobiliza a partir de uma perspectiva

recuperadora, processo que tanto leva a uma continuidade da instituição arte, quanto assimila, em certa dimensão, o caráter organicista da obra.

Provavelmente, o fato de não relevar suficientemente o problema da crise da modernidade e o surgimento de instâncias novas sinalizadoras de um momento subsequente distinto, seja o ponto principal a partir do qual Bürger não consegue escapar do impasse em que se mantém em sua tentativa de formular uma teoria da vanguarda. A tal ponto, que o pessimismo da sua avaliação das neovanguardas como mera recuperação das conquistas das vanguardas históricas, não consegue ir além da tese habermasiana da modernidade como projeto inacabado, bem como, no que pese a referência a Benjamin, das teses da manipulação em Adorno e do simulacro em Baudrillard, ainda que por questões de contigüidade.

3.2 – Além do impasse: da grande divisão à política cultural das neovanguardas

Diferentemente da posição da condução dada ao debate por Bürger, Huyssen assume, no seu *Memórias do Modernismo* (1997), que a modernidade está marcada por sua volatilidade entre alta cultura (característica da alta arte européia) e a cultura de massa (cultura vernacular que via se tornando cada vez mais administrada e dirigida pela indústria cultural). Aí residiria sua força e sua fraqueza; e sua estratégia consciente de exclusão (HUYSEN, 1997, p. 7). Com efeito, a volatilidade da cultura da modernidade encontra-se relacionada à dicotomia dos níveis da cultura em “alto/baixo”. As injunções dos próprios modernistas para quebrar essa dicotomia, não parecem ter obtido grande alcance, caindo sempre no restabelecimento e fortalecimento da “velha dicotomia”

(HUYSEN, 1997, p. 8). Com efeito, Huyssen observa que o objetivo central do seu estudo é o de sugerir algumas explicações históricas e teóricas para a permanência desse paradigma dicotômico; além de questionar as possibilidades de uma orientação distinta do debate para se pensar o pós-modernismo.

Sobre as vanguardas históricas, o autor assinala que elas representaram uma nova etapa no desenvolvimento da modernidade, tendo significado a alternativa de um ataque essencial ao princípio de autonomia da alta cultura ou do que Bürger chamou de instituição arte. Através de uma modalidade de crítica sarcástica que parodiava a arte e a sociedade de seu próprio tempo, ou de um sentido crítico-político de reconstrução de linguagem e mundo, os movimentos históricos da vanguarda representaram, efetivamente, o conflito entre “estética de autonomia” e “política revolucionária” do período das grandes tensões sociais e políticas do início do século XX, particularmente a Primeira Guerra Mundial e sua repercussão na Rússia e Alemanha – esta última marcada por fortes lutas sociais e pelo ônus resultante do desfecho da guerra, e a primeira num processo de transição revolucionária. Diz o autor:

Suas manifestações mais visíveis foram o expressionismo e o Dadá berlinense, na Alemanha; o construtivismo russo, o futurismo e *proletcult*, nos anos que se seguiram à Revolução Russa; e o surrealismo francês, especialmente em sua primeira fase (BÜRGER, 1993, p. 157).

Mas se as vanguardas históricas foram aniquiladas e paulatinamente absorvidas pela alta cultura modernista, chegando mesmo a serem confundidas com modernismo, advoga o autor de que, não obstante o seu fracasso final, essas vanguardas procuraram estabelecer alternativamente uma nova modalidade de relacionamento entre a alta cultura

artística e a de massa, o que as diferencia daquele esteticismo modernista, que se mantinha na defesa do estabelecimento de uma posição de oposição entre níveis culturais. Mas é preciso considerar a especificidade de cada caso. Por exemplo, casos de modernismos cuja manifestação é tipicamente vanguardista, ou seja, não compartilhava da hostilidade à cultura de massa, e casos cujo vanguardismo é claramente modernista, orientado por aquela hostilidade (HUYSEN, 1997, p.08-09).

A questão central, para Huyssen, é localizar esta distinção entre tendências, cujo conhecimento só se dá no âmbito da modernidade. Para ele, há distinção de objetivos sim entre as vanguardas históricas e o modernismo do século XIX e do período que se dá entre as duas grandes guerras. E ele vê na identificação desse problema da dicotomia entre níveis culturais (“alto/baixo”) e na caracterização dos elementos que distinguem o modernismo do vanguardismo (“constelação modernismo/vanguardismo”) no período de suas ocorrência nas primeiras décadas do século XX é de grande importância para um entendimento adequado do pós-modernismo e de sua origem a partir dos anos 60 (HUYSEN, 1997, p. 09).

Por “Grande Divisor” entenda-se esse discurso que argumenta em favor da dicotomia alto/baixo. Questão provavelmente das mais significativas ao entendimento tanto histórico quanto teórico do processo de formação da cultura modernista e de seus desdobramentos, se comparada a tentativas de responder se há ou não algum tipo ruptura historicamente significativa entre modernismo e pós-modernismo. Diz o autor:

O discurso do Grande Divisor foi dominante principalmente em dois períodos; primeiro, nas últimas décadas do século XIX e nos primeiros anos do século XX. E depois, novamente nas duas décadas, ou pouco mais, que se seguiram à Segunda Guerra (HUYSEN, 1997, p.09).

Mesmo na década de 80, o Grande Divisor ainda dominava a esfera acadêmica. E isso, evidentemente, considerando todas as conseqüências de ordem moral, estética e política – e Huyssen exemplifica no caso da divisão institucional entre estudos literários e pesquisa da cultura de massa, bem como, da maneira como se promove a exclusão de questões ético-políticas do discurso literário e artístico. Talvez aqui esteja a premissa básica de que parte o autor para o debate em foco. Tanto que, para ele, o pós-modernismo pôs em cheque a “canonizada dicotomia alto/baixo”, do mesmo modo que a vanguarda histórica o fez, de uma maneira distinta, pela clara recusa dos fundamentos definidores do Grande Divisor (HUYSEN, 1991, p. 09).

Huyssen defende a tese de que a relação distinta que modernismo e pós-modernismo estabelecem em relação à cultura de massa é o ponto central para que se tenha uma melhor compreensão do pós-modernismo como tendo se originado sob o “espírito” do vanguardismo histórico, ou, como ele denomina, “vanguardismo adversário”. Para ele, o fracasso a que são levadas muitas das análises do pós-moderno se deve exatamente em não ter isso em consideração, ficando restrito a uma discussão puramente estilística (HUYSEN, 1991, p.10).

A crítica fundamental em Huyssen é a de que grande parte da crítica sobre o modernismo, a vanguarda e o pós-modernismo, não têm levado em conta que tanto o modernismo quanto a vanguarda se definiram identitariamente em função da relação estabelecida com a alta cultura, notadamente, com a tradição do “idealismo romântico”, “realismo” e iluminismo, de um lado, e, de outro, com a cultura comercial de massa cuja origem popular e vernacular foi aos poucos sofrendo as transformações provocadas pela

indústria cultural. Para o autor, a crítica tem predominantemente dado atenção à alta cultura, mostrando-se claramente negligente com a cultura de massa, ou, ao menos, tendo-a por um referencial negativo: por exemplo, nos frankfurtianos e, em certa medida, nos pós-estruturalistas.

Huyssen aponta como objetivo maior seu, o de “corrigir” o descompasso provocado pelo Grande Divisor, com o fim de um entendimento mais adequado dos hiatos existentes entre o modernismo e o pós-modernismo. Com isso, o autor não quer, contudo, afirmar a existência de um nível determinado de equidade entre o que chama de “arte bem resolvida” e “lixo cultural (kitsch)”. Mas concorda que não se pode proceder por uma redução da crítica a uma eleição do que deve ser classificado ou não como obedecendo a uma ordem do qualitativo, visto que isso só pode estar movido por uma idéia de forma pura que tende a assumir uma “ansiedade” em reação a quaisquer ameaça de “contaminação”. E percebe que não se pode simplesmente rotular de kitsch certas obras de arte que assumem uma dada contraposição ao que se institucionalizou como uma instância qualitativa, configurada pelos cânones do esteticismo; do mesmo modo que o uso artístico do kitsch pode resultar em “obras de alta qualidade” (HUYSEN, 1991, p.10-11).

A orientação metodológica dada pelo autor ao seu trabalho procura identificar questões tanto teóricas quanto históricas capazes de levar ao entendimento da cultura contemporânea no tocante ao modernismo e ao Grande Divisor. Implícito no seu trabalho está

a convicção de que o dogma do alto modernismo se tornou estéril e nos impede de considerar fenômenos culturais que estão ocorrendo. As fronteiras entre a alta arte e a cultura de massa se tornaram cada vez mais fluidas, e devemos começar a ver este processo como uma oportunidade, ao invés de lamentar a perda de qualidade e a falta de

ousadia. Há muitas tentativas bem sucedidas feitas por vários artistas de incorporar formas da cultura de massa em seus trabalhos, e certos segmentos da cultura de massa têm cada vez mais adotado estratégias vindas da alta arte. Quando nada, esta é a condição pós-moderna na literatura e na arte (HUYSEN, 1991, p. 11).

Segundo Huyssen, Adorno e Greenberg são os grandes arquitetos teóricos do Grande Divisor, cuja atuação não deixou de ter a sua justificativa no esforço político que estes críticos tiveram ao procurar separar alta cultura da cultura de massa como tentativa de “salvar” a autonomia da arte do uso totalitário tanto fascista quanto do realismo socialista e da cultura comercial capitalista naquele momento histórico específico. Para o autor, contudo, esse modelo foi superado na situação atual, em que o pós-modernismo parece inaugurar outro paradigma. No seu modo de ver, afirmar pós-moderno como “novo paradigma” multifacetado e diverso, como teria sido o modernismo em sua fase não canonizada, não implica em afirmar uma ruptura completa das situações modernista e pós-modernista. Sua tese é de que modernismo, vanguarda e cultura de massa encontram no que ele está nomeando por pós-modernismo uma nova constelação de “relações mútuas” e de “configurações discursivas” que se apresentam de modo distinto do modelo institucionalizado pelo alto modernismo. Por outro lado, os termos do pós-moderno não se dão fora de um processo cujo referente não seja justamente o moderno (HUYSEN, 1991, p.11-12).

Huyssen atesta que uma onda de conformismo vai atingir a vanguarda histórica no pós-45, bloqueando o caráter vitalista de suas primeiras manifestações. Isso teria se dado, devido a uma ampla despolitização da cultura no período, a institucionalização da vanguarda enquanto cultura dirigida administrativamente, bem como, a sua canonização

acadêmica, junto com o modernismo e o pós-modernismo, o que levou a uma quebra do processo dialético que envolvia vanguarda, tecnologia e cultura de massa. Para o autor, a identificação do significado político-cultural da vanguarda mostra-se vital para se escapar do processo projetivo de responsabilizar os próprios movimentos da vanguarda histórica pela despolitização cultural surgido com a onda conformista, bem como, para identificar saídas menos unilaterais para se pensar as neovanguardas. Nesse sentido, afirma Huyssen:

Porque se as discussões sobre a vanguarda não romperem com os mecanismos opressivos do discurso hierárquico (alto *versus* popular, arte *versus* política, verdade *versus* ideologia), e se a questão da vanguarda literária e artística atual não for colocada num panorama sóciohistórico mais amplo, os profetas do novo permanecerão fechados numa luta fútil contra as ‘sereias’ do declínio cultural – uma luta que até agora apenas resultou numa sensação de déjà vu” (HUYSEN, 1991, p.23-24).

O autor faz uma retrospectiva dos movimentos de vanguarda a partir do próprio uso histórico do conceito, mostrando como o termo foi mais largamente usado após a revolução francesa e nem sempre com um sentido artístico, mas, num primeiro momento, com uma conotação mais eminentemente política. Já com Saint-Simon vanguarda ligava-se à idéia de progresso, de forte teor iluminista. O sentido político de vanguarda esteve particularmente ligado ao dos movimentos políticos radicais e à boêmia literária e artística. Nesse momento, a idéia de vanguarda encontrava-se estreitamente associada às tendências anarquistas na política, e o motivo que levou a muitos intelectuais e artistas a aderirem a esse ideário político foi, no dizer de Huyssen, o fato destes, assim como os anarquistas, tanto rejeitarem a cultura conservadora burguesa, de um lado, quanto a perspectiva cientificista e economicista que o marxismo assumiu na Segunda Internacional. No fundo, a revolta cultural das vanguardas entrava em conflito direto tanto

com a direita quanto com a esquerda, visto que batia de frente com o princípio burguês de legitimação cultural e com a pouca importância dada à cultura pelo marxismo em sua orientação iluminista àquela altura (HUYSEN, 1991, p.24).

No século XX, os motivos que levaram ao declínio da vanguarda histórica estariam intimamente relacionados à ascensão do nazismo e à guerra, num primeiro momento, e, posteriormente, no período da guerra fria, em particular pelo deslocamento do centro de inovação da Europa para os EUA, e pela quebra do “impulso político” vanguardista marcada pela “noção de fim da ideologia”. Uma questão aqui deve ser considerada como muito significativa: nos EUA, o legado artístico e literário não passou por um processo de legitimação burguesa anterior tal como o europeu, motivo pelo qual, talvez, não ter havido clima político-cultural suficientemente propício a uma rebelião iconoclasta pelos movimentos da vanguarda artística surgidos nesse país – daí a falta de perspectiva política identificada no caso do expressionismo abstrato e da Pop Art. Além disso, a obsolescência da vanguarda histórica pode ser reputada igualmente às mudanças culturais provocadas pela expansão da indústria cultural em escala planetária (HUYSEN, 1991, p.25-26). Aliás, como se sabe, a indústria cultural, em particular a publicidade, em muito se valeu das invenções trazidas pelas vanguardas históricas, que muito contribuíram para a renovação de suas linguagens. Nesse processo, afirma Huyssen, a vanguarda não só perdeu o seu impulso cultural e político explosivo, quanto parece ter se orientado para uma perspectiva afirmativa de legitimação. Nesse caso, ele defende a tese de que, se quisermos criar mecanismos que levem a um entendimento mais adequado da situação político-cultural da arte hoje, particularmente, no caso das neovanguardas e seus desdobramentos, é necessário ainda ter em conta não só a “imagem de unidade política e

artística” que a vanguarda perdeu, como também, não ficar numa atitude nostálgica de querer reviver a idéia vanguardista, hoje completamente desacreditada, da arte como instrumento de mudança social. Nesse sentido, o centro da reflexão sobre o legado cultural e político dos movimentos históricos de vanguarda deve incidir sobre intensidade das implicações que tais movimentos tiveram para com a “transformação cultural do cotidiano” (HUYSEN, 1991, p.26-27).

Huyssen vai além do impasse deixado por Bürger, na medida em que trás à discussão o problema do entendimento do papel da tecnologia em relação tanto à arte de vanguarda quanto à cultural de massa. Para ele, é preciso desvelar a tecnologia pela importância que tem como instância oculta da dialética que envolve a relação entre vanguarda e cultura de massa. E o autor evoca Benjamin em sua tese sobre a reprodutibilidade, lembrando que não se trata de uma mera analogia entre tecnologia e arte. Ao contrário, como vimos em dois momentos em Benjamin, o declínio da aura pode não ser, necessariamente, diretamente provocado pela reprodutibilidade técnica; ao contrário, tal declínio pode se dar sem uma dependência imediata das técnicas de reprodução, como no caso da arte Dada, cuja destruição da aura não se pode observar como resultado de uma produção massiva, mas como objeto da produção individual. Ainda que longa, vale a penas citar o autor na seguinte passagem:

A cultura de massa depende das tecnologias da produção e reprodução em massa, e, dessa forma, da homogeneização da diferença. Embora geralmente se reconheça que estas tecnologias transformaram substancialmente o cotidiano no século XX, é bem menos reconhecido o fato de que a tecnologia e a experiência de uma vida cada vez mais tecnologizada transformaram a arte. Sem dúvida, a tecnologia tem um papel crucial, se não o papel crucial, na tentativa da vanguarda de superar a dicotomia arte/vida e tornar a arte produtiva para a transformação do cotidiano (HUYSEN, 1991, p.29-30).

No que ele conclui:

A verdadeira invasão da tecnologia na fabricação do objeto arte e o que se poderia vagamente chamar de imaginação tecnológica podem ser mais bem entendidos através de práticas artísticas como a colagem, a montagem e a fotomontagem; e desembocam ainda na fotografia e no filme, formas de arte que podem não só ser reproduzidas, mas que são na verdade planejadas para a reprodutibilidade técnica (HUYSEN, 1991, p.30).

Por exemplo, o uso da alta tecnologia pelos dadaístas como revolta contra a bipolaridade vivida pela tecnologia da sociedade burguesa operou um sentido de destrutividade da própria tecnologia na arte, sobretudo por ela tanto estar associada ao horror da guerra quanto à ideologia burguesa do progresso, em que a esfera da cultura encontra-se separada da esfera econômica e industrial, que é o lugar de maior expressão da tecnologia. Assim, o uso artístico da tecnologia pela vanguarda não apenas quebrou o sentido de razão instrumental a ela vinculado, como atacou a associação feita entre tecnologia e progresso, e entre arte e sua definição enquanto natureza orgânica e autônoma. Claro, esse processo varia de acordo com o contexto em que ocorreram. A exemplo da politização da tecnologia na vanguarda russa do período revolucionário (HUYSEN, 1991, p.32-33).

A chave analítica lançada por Huyssen procura indicar que, ao passo que a tecnologia foi propícia à arte de vanguarda, ao mesmo tempo levou a uma separação efetiva entre vanguarda e cotidiano, possibilitando à cultura de massa e não à arte de vanguarda a transformação do cotidiano no ocidente. Em todo caso, isso não eliminou as esperanças utópicas dos movimentos históricos de vanguarda, ainda que tais esperanças tenham sofrido a sua distorção pelo uso midiático. E resume o autor:

Atualmente, as melhores esperanças da vanguarda histórica não estão incorporadas em nenhuma obra de arte em particular, mas em movimentos descentralizados que trabalham pela transformação do cotidiano. A questão então seria reter a tentativa da vanguarda de indicar aquelas experiências humanas que não foram ainda subsumidas pelo capital ou que foram estimuladas mas não satisfeitas por ele. A experiência estética em particular deve ter seu lugar nesta transformação do cotidiano, já que está capacitada como nenhuma outra para organizar a fantasia, as emoções e a sensualidade contra a dessublimação repressora que é tão característica da cultura capitalista desde os anos 1960 (HUYSEN, 1991, p.37-38).

Há que se considerar, nessa passagem, que quando Huyssen leva em consideração a especificidade contida na categoria do cotidiano, o faz em nome da teorização apresentada por Lefebvre, tal como ficou demonstrado no capítulo anterior, de um estudo que procura enfatizar o entendimento da vida em termos de uma maior perda de nitidez na delimitação de fronteiras entre filosofia e visão comum e, mesmo, entre Estado planejado e centralidade lúdica da espontaneidade social.

Dentro da perspectiva informada mais diretamente pela teoria crítica, e como modo de se pensar certas configurações da relação arte-mídia-cotidiano, convém apresentar alguns dos aspectos importantes do pensamento de Prokop (1986), particularmente, quando esse autor procura refletir o status da espontaneidade na esfera pública, ainda que sob o jugo da cultura de massa. De início, gostaria de relevar que, embora seus estudos possam estar situados na esfera da análise dos meios de comunicação de massa, o alcance de sua abordagem analítica se estende, para seguir a orientação de Marcondes Filho, ao âmbito da organização psíquica do conhecimento e da fantasia, das garantias do Estado de Bem-estar Social, dos mecanismos de defesa que os sujeitos empregam frente às necessidades e do papel da abstração da troca, na organização do conhecimento, que dá

forma ao pensamento contemporâneo a partir da “moeda” do dinamismo formal, como equivalente geral, substitutiva das formas espontâneas das experiências concretas. Por certo, isto representa mais que uma crítica puramente ideológica do produto cultural, pois o toma pelo caráter fetichista da mercadoria, na esfera da produção cultural, na perspectiva da liberação da espontaneidade, reprimida pela “moeda” da abstração da troca (MARCONDES FILHO, 1986, p.16).

Partindo das teses da Escola de Frankfurt, particularmente Adorno e Marcuse, o autor vê que, sob condições monopolistas, a reificação dos produtos artísticos e culturais em geral, se dá já na produção, eliminando a possibilidade de seu valor de uso específico. Prokop vê uma ligação estreita entre tais instituições monopolísticas com o disciplinamento psíquico (reforço do princípio da realidade). Sua ruptura só ocupa espaço se tomarmos o seu conceito de espontaneidade (regressão produtiva a “experiências primárias”) (MARCONDES FILHO, 1986, p.17).

Com efeito, é nesse sentido que Prokop tenta formular uma teoria emancipatória da cultura: cujo objetivo é a “investigação das forças que inibem a emancipação”. Devendo, portanto, “desenvolver estruturas que promovam a diluição do positivismo resignado” que se tem manifestado nos indivíduos (MARCONDES FILHO, 1986, p.11). Prokop refere-se particularmente aos fatores da integração e despolitização das massas pelo realismo de reflexo e abstração da troca na cultura capitalista.

A partir do debate sobre a organização da esfera pública no capitalismo avançado, Prokop assinala a integração e despolitização dos membros sociais, facilitada pelas estratégias de legitimação do Estado, através das políticas do Estado de Bem-estar. Por

outro lado, acentua o autor, mesmo nas sociedades complexas existem “experiências primárias” que atuam como contraste àquela forma dominante de legitimação.

A estrutura precária, formal, de legitimação das estratégias do Bem-estar é constantemente ameaçada pelo fato de que colocações apolíticas sobre necessidades, desejos e objetivos qualitativamente determinados se transformam em ações e poderiam, no seu ‘efeito’ exemplar, impor, praticamente, um contraconceito de eficácia alternativo, marcado por um caráter mais racional. Estas necessidades contrastam tanto mais com a forma dominante de legitimação das necessidades, quanto mais puderem apoiar-se em tais experiências primárias, resultantes de outros contextos de interação (PROKOP, 1986, p.115).

Na verdade, o que o autor deseja aqui é problematizar o conceito de esfera pública; mais particularmente, nos termos da esfera pública burguesa. Para o autor, este conceito goza de uma grande limitação, pelo fato de só apresentar a esfera pública pelo seu caráter institucional e organizado de “liberdade formal dos sujeitos”: “o encontro (real ou fictício) de pessoas livres para a discussão de questões de interesse geral” (PROKOP, 1986, p.104). Para Prokop, é necessário identificar as formas de manifestação da esfera pública não-organizada e que traduzem níveis de manifestação diferenciados no tocante aos elementos culturais que compõem a dimensão institucional, níveis esses que se apresentam com uma forte característica de espontaneidade. Partindo das contribuições de Negt e Kluge (1985), que definem a existência de uma esfera pública operária no interior de uma organização social dominada pela esfera pública burguesa, em que o problema estrutural dessas esferas é a formação de uma ideologia de blocos, Prokop vai identificar aí tanto a “delimitação sectária”, quanto a potencialidade emancipatória, a partir do que localiza a dinâmica das experiências primárias por necessidades espontâneas.

Por esfera pública não-organizada, Prokop está delimitando o agenciamento (inicialmente espontâneo) “do público, das massas, das pequenas empresas, das pequenas associações, dos artistas, dos jornalistas”; mas,

igualmente as manifestações públicas de um bairro operário (...) são esferas públicas proletárias: formas de movimentação do proletariado. A este tipo de expressões públicas pertence também (...) a atividade pública de compras das donas-de-casa, (...) as *street corner societies* (clubes de esquinas) de jovens (...), as formas de sociabilidade, como Simmel (...) os caracterizava (PROKOP, 1986, p.105-106).

Contudo, adverte o autor, é um erro cair numa idealização pura e simples do potencial produtivo das manifestações dessas associações, visto que elas também se encontram condicionadas pelos mecanismos da estrutura social dominante: a própria esfera pública burguesa - em cujas formas de organização muitas vezes se apoiam. Com efeito, estar atento para este fenômeno não exclui a necessidade de se investigar a potencialidade produtiva daquelas manifestações.

Creio que seja conveniente expor aqui uma passagem lapidar do autor na caracterização da esfera pública não-organizada, quando diz:

as esferas públicas não-organizadas (ou por longo tempo não-organizadas) do público, das massas, das pequenas empresas, das pequenas associações, dos artistas, dos jornalistas contrapõem tanto à ficção e à oportunidade da razão pública como às formas atuais institucionais da comunicação persuasiva outra qualidade institucional: a ocupação produtiva com o objeto. Um interesse artesanal, só aí existente, pode manifestar-se produtivamente: na articulação e na utilização dos acontecimentos, das experiências, das necessidades e dos interesses, ou seja, um interesse na apropriação viva em vez da ocorrida no mercado da legitimação. Seu potencial produtivo são as capacidades artísticas e artesanais, a reflexão jornalística, as capacidades críticas do público (PROKOP, 1986, p.110-111).

A identificação de duas instâncias da esfera pública, organizada e não-organizada, e o particular interesse pela investigação da segunda, no tocante às potencialidades produtivas emancipatórias frente ao “mercado da legitimação” monopolizado pela primeira, se apresenta como um avanço em relação à concepção reificadora, e sociologicamente funcional, da crítica que atribui um total êxito da organização de uma esfera pública despolitizada (na esteira do capitalismo regulado) em que a garantia de ordem, com a crise de legitimação, se dá pela criação de um hedonismo privado de consumo e lazer, num contexto do Estado de Bem-estar: cabendo, assim, ao Estado Capitalista as funções únicas e essenciais de formação do consenso e integração sociais (SWINGEWOOD, 1978, p. 64-77).

Com Prokop, podemos afirmar que mesmo os *MCM* podem incorporar modelos de comunicação emancipadora e formas de comunicação adequadas ao desenvolvimento de forças produtivas esteticamente libertadas, que chegue mesmo à defesa ocasional ou utópica daquela libertação real. Para essa afirmação, o autor lança mão da noção de “espontaneidade”, notadamente o que vai caracterizar por “espontaneidade produtiva”. A espontaneidade produtiva resulta das experiências primárias e necessidades espontâneas. Na sociedade de massa, a contrapartida à espontaneidade produtiva é, justamente, a “espontaneidade integrada”. Sob um mercado monopolista, a espontaneidade produtiva sofre um processo de desarticulação que a reduz à condição de integrada. Investigar tais questões é o objetivo do autor rumo a uma teoria emancipatória.

Nessa tentativa de formular uma teoria emancipatória, o autor toma ainda de empréstimo da psicanálise algumas noções necessárias à configuração de um quadro explicativo das experiências primárias que seriam impulsionadoras da espontaneidade

produtiva. Partindo das interpretações freudianas da fantasia e dos estudos de Marcuse que remontam à díade princípio de prazer vs. princípio de realidade (desempenho), Prokop vai afirmar que também os fenômenos estéticos representam estruturas de experiência e necessidades de outros contextos de interação e de tempo, sobrepostos na estrutura dos produtos da cultura de massa.

Desejos e necessidades pulsionais sofrem a confrontação conflitiva com o princípio de realidade e do desempenho; visto que este, como representação da ordem vigente da estrutura social, atua coercitivamente no controle dos desejos pulsionais, que passam por objetivações. Assim é que a atividade consciente da fantasia resulta do conflito dos desejos pulsionais e determinados pelas experiências da primeira infância e de como o ego os concilia com exigências do mundo social. Com efeito, a atividade da fantasia, que acompanha os mecanismos de defesa do ego contra os desejos pulsionais, pode se autonomizar em estruturas de caráter. Controlados pelo princípio da realidade, os desejos mostram-se abstratos, não-específicos, só se satisfazendo na fantasia.

Experiências, por sua vez, se transformam em imagens e, potencialmente, em conhecimento: os desejos reprimidos regressam ao pré-consciente e, potencialmente, se reforçam em certos fenômenos estéticos. Há, aí, a possibilidade de reflexão dos desejos e necessidades através da estrutura de um produto estético, quando este sobrepõe às estruturas de interação existentes, as estruturas derivadas da espontaneidade e da agressividade: que se encontram reprimidas e incapazes de atuar, mas que conhecem manifestações de sentimentos livres íntegros. Por outras palavras, o que isto diz da fantasia é que à abstração regressiva, composta de signos de felicidade (integração/conformismo), contrapõe-se uma regressão produtiva, que é a negação

daqueles signos (emancipação); e que, socialmente falando, é na esfera pública não-organizada (ou seja no âmbito do coletivo reunido por propósitos mais alternativos da socialidade e da fruição) que o seu espaço potencial de emancipação pode se configurar.

Em todo caso, Prokop também faz pessimistas em sua crítica do monopólio midiático nas sociedades atuais. Para ele, a compreensão das modernas instituições de lazer resultaria de uma investigação das condições econômico-políticas específicas, da forma especial de mercado, como necessidades estruturais. Disso pode resultar o estendimento da alternativa entre conhecimento espontâneo (organizado de forma progressiva) e fantasia abstrata (regressiva) (PROKOP, 1986, p.129-130).

Para Prokop, o desfrute das instituições que incorporam a abstração da troca implica num recálculo dos aspectos relacionados aos desejos e necessidades; assim, no lazer dirigido, organizado a partir daquelas instituições de mercado, cria-se um equivalente espiritual ao asseguramento material: à garantia de consumo, corresponde a garantia da defesa, na área específica do lazer, contra necessidades incômodas - é claro, isto é mais válido para receptores predispostos ao tipo específico desta forma do consumo, em que o entretenimento generalizado é o correspondente dos próprios desejos e se apresentam como mecanismo de defesa contra aqueles impulsos e necessidades incontrolladas: mas, “os meios de comunicação possuem pouca influência sobre os receptores não-predispostos” (PROKOP, 1986, p.135). Por fim, variedade formal e pluralismo garantem ao entretenimento generalizado a adoção de elementos formais do jogo e do prazer, atendendo às necessidades e desejos dos indivíduos em formas infante-regressivas. Isto porque apesar de o entretenimento generalizado ser ‘formalizável’, ‘descaracterizável’, é mundialmente conversível em ‘satisfação dos desejos’, visto que o

princípio de realidade (desempenho), recalca a fantasia individual na direção daquelas formas infanto-regressivas: que realizam supostamente tais desejos (PROKOP, 1986, p.140). Para o autor, ainda, a fragilidade das necessidades espontâneas ante sua própria formalização e abstração encontra-se no poder e na violência transmitidos pelo princípio de realidade historicamente constituído como “suportes sociais de dominação”: sendo ela reforçada por objetivações formalizadas e abstratificadas, que existem de forma calculada em condições de monopólio, que as descaracterizam e remetem de volta, regressivamente, à sua existência infantil e isolada, em lugar de apontar-lhes o “caminho do conhecimento e da ação” (PROKOP, 1986, p. 140).

Contudo, afirma que a causa estrutural da mídia não alterar as posições fundamentais nos indivíduos, alterando-os apenas em fenômenos marginais, reside justamente neste aspecto das objetivações formalizadas e abstratificadas do princípio de realidade. Por outro lado, quando o asseguramento da variedade formal deixa de ser “perfeita” e a “base de legitimação” do *meio*, garantidora da estabilidade e da disciplina psíquica, se destrói, “a disposição de resistir às aspirações de felicidade” que ameaçam o equilíbrio confronta-se com sua própria causa, e com o medo do fracasso ante o princípio de desempenho e de não conseguir a realização da vida - quando isso ocorre, aí se pode praticar aquela potencialidade emancipadora (PROKOP, 1986, p.138-141).

Nestes termos, espontaneidade transformada em princípio de emancipação vai exigir um entendimento teórico dos mecanismos sociais e econômicos pelas massas, enquanto “vivência partidária” no âmbito da esfera pública não-organizada: desde que possam contar com experiências específicas dadas de reivindicações particulares de uso e

prática daqueles a quem se voltar; caso contrário, não há forma cultural emancipatória (PROKOP, 1986, p.146).

Do que foi brevemente exposto sobre as possibilidades de se pensar as estratégias da ação no cotidiano e das condições emancipatórias de experiências coletivas de formas de manifestações culturais, como no caso das concepções de centralidade lúdica e esfera pública não-organizada, pode-se associar o conceito de alegoria em Benjamin como instâncias explicativas da condição de possibilidade de sobrevivência do elemento do choque, da ruptura, da surpresa, da espontaneidade, de novas descobertas no plano sensorial, enfim, de experiências que podem remeter a novas formas de construção de versões de mundo, para além daquelas já dadas pela sociedade regulada.

É se utilizando desses recursos teóricos que pretendemos identificar, em Huyssen e outros, mas, sobretudo, na atualidade do conceito benjaminiano de alegoria, certos mecanismos que apontem uma saída para o impasse deixado por Bürger – notadamente, no que diz respeito ao debate sobre as manifestações do experimentalismo artístico na contemporaneidade, as chamadas neovanguardas. Digo isso pensando na categoria da inorganicidade da obra de arte e do poder potencial que ela tem de ressignificar, mesmo sob o peso de sua institucionalização, processos que levem a formas alternativas de se pensar o fazer artístico no contexto fenomênico da vida cotidiana, e que seja capaz de quebrar, ainda que episódica e momentaneamente restrita a poucas experiências, certos critérios que orientam os mecanismos que regulam as regras já estabelecidas da relação arte-público e arte-mercado pelo sistema de arte. Em outras palavras, experiências que sejam capazes de criar meios que questionem e orientem a criação de cenários que

assumam uma potencialidade crítica e dessacralização das estruturas de valores estabelecidos no campo artístico.

Com efeito, se o exame que Bürger fez dos movimentos históricos de vanguarda não possibilitou o estabelecimento de uma relação mais clara entre a crise das vanguardas e a crise da própria modernidade (à qual a vanguarda está inserida, sendo-lhe um momento histórico exemplar), Huyssen, como vimos, vem justamente considerar esse fato, procurando discutir o impulso crítico da vanguarda à luz do debate da Modernidade e da Pós-Modernidade, com o fim de pensar a potencialidade inovadora das neovanguardas no que se refere a uma transformação do cotidiano. É nesse sentido que Huyssen vai considerar algumas manifestações da neovanguarda como um momento pós-moderno de questionamento do projeto modernista de estabelecimento do Grande Divisor. Com efeito, as neovanguardas seriam o novo momento para se tentar desvelar a dialética oculta da relação tecnologia-vanguarda-cultura de massa, como vimos. Esse itinerário apontado por Huyssen é fundamental para que se possa distinguir, na pós-modernidade, um momento verdadeiramente crítico e questionador da modernidade e do que nela significou o princípio de uma razão instrumental, de um lado, de uma pós-modernidade assimiladora, que estaria mais associada ao que Baudrillard chama de simulacro e Jameson caracteriza como pastiche, de outro. Com efeito, seguindo a perspectiva de Huyssen, é possível identificar na neovanguarda dos anos 60 a emergência de uma política cultural pós-moderna cujo alvo crítico é o modernismo canonizado. Para ele, referindo-se à noção do *Pop* nas diversas manifestações artísticas dos anos 60, e não exclusivamente ao movimento liderado por Warhol e outros. Isso incluía a *beat generation*, o rock, a contracultura. Como assinala o autor:

o *Pop* se tornou sinônimo do novo estilo de vida da geração mais jovem, um estilo que se revoltava contra a autoridade e buscava a libertação das normas da sociedade. Enquanto uma ‘euforia de emancipação’ se espalhava, principalmente entre os estudantes secundaristas e universitários, o *Pop*, em seu sentido mais geral, se amalgamou com as atividades públicas e políticas da esquerda anti-autoritária (HUYSEN, 1991, p.94).

Contrariamente ao veredicto dado ao *Pop* pela crítica conservadora, que o julgava como uma pura e simples arte comercial, o público jovem o percebia como uma forma de protesto e crítica contra as formas instituídas da arte e seus valores discriminatórios, baseado no Grande Divisor que prima por considerar o universo artístico em termos da separação alto-baixo, bem como, a viram não como um modo afirmativo de reprodução da sociedade administrada. Por outro lado, essa recepção do público não foi a mesma para os casos da Europa, particularmente a Alemanha, e para o caso dos EUA. Isso se deve ao fato de, ao contrário dos EUA, a arte pop na Alemanha ter coincidido com o movimento estudantil, além da “forte tradição de crítica cultural”. Para o autor, os artistas pop europeus estavam de fato associando arte e crítica social. Para isso contribuíram as manifestações anti-autoritária e as idéias de uma negatividade crítico-culturais de Marcuse quando examina o caráter afirmativo da cultura, o que levou o público a crer num processo de democratização em larga escala na arte e na sua recepção, dando pouca atenção à denuncia de Adorno sobre a manipulação da arte pela indústria cultural (HUYSEN, 1991, p.94-97).

A questão central aqui, no tocante à *Pop Art*, é que, no que pese a acusação de ser uma arte que não opera o sentido de arte-vida, visto que teria uma relação muito próxima à publicidade, conseguiu, em todo caso, denunciar o forte elitismo presente no

vanguardismo tradicional, além de tornar evidente o aspecto do mercantilismo na arte contemporânea (HUYSSSEN, 1991, p.105). E atesta o autor, criticando a tese da manipulação total pela indústria cultural sustentada por Adorno e seus seguidores. Diz Huyssen:

Mesmo sob as condições dadas pela indústria cultural capitalista, e seus mecanismos de distribuição, a arte em última instância pode abrir avenidas emancipatórias, se não por outra coisa, porque se acredita em sua autonomia e falta de utilidade prática. A tese da total sujeição da arte ao mercado também subestima as possibilidades de emancipação inerentes ao consumo; em geral, o consumo satisfaz necessidades, e mesmo que as necessidades humanas possam ser distorcidas a um nível absurdo, toda necessidade contém um menor ou maior nível de autenticidade. A questão é como este nível pode ser utilizado e preenchido (HUYSSSEN, 1991, p.108-109).

Huyssen aponta um contexto em que as teorias de Benjamin podem ser relacionadas à *Pop Art* e outras tendências neovanguardas. Trata-se do reconhecimento, por Benjamin, da “arte revolucionária de estimular as necessidades das massas” tornando-as uma “força material” a ter sua satisfação realizada na “práxis coletiva”. Pelo menos para o contexto europeu, Huyssen assinala esse momento da arte crítica do *Pop* como ligada às manifestações anti-autoritárias, sendo redutor, portanto, uma associação dessa arte à condição de pura mercadoria. Esta interpretação da arte crítica *Pop* é válida, porém, até o momento em que os movimentos anti-autoritários se esgotaram em suas próprias contradições e o *Pop* foi museificado e erigido à condição de alta arte (HUYSSSEN, 1991, p.114-115). Diante disso, a resposta de Huyssen para os problemas da arte contemporânea e para o entendimento de seus aspectos emancipatórios deverá ser buscada, como vimos,

na tentativa da elaboração de uma síntese das teses de Adorno e Brecht-Benjamin junto a um entendimento do cotidiano e sua transformação.

No longo percurso a propósito de uma teoria crítica das vanguardas, tal como até aqui se seguiu, procurei partir da indicação de meios analíticos que, por ventura, se mostrem sensíveis ao cotejamento das manifestações das chamadas neovanguardas. Uma preocupação muito particular deste trabalho tem sido, assim, o de tentar identificar aspectos do declínio da aura artística e do alegórico na arte contemporânea, procurando perceber que, partir deste último conceito, pode-se ter as pistas para se interpretar como plausíveis as condições de uma possível atualidade do primeiro. Como vimos, o conceito de alegoria em Benjamin mostra-se de um modo bastante relevante para o estudo das manifestações da arte inorgânica, cuja ação tende a se voltar para o âmbito da experiência coletiva: tanto nas vanguardas históricas quanto nas neovanguardas. A preocupação com a idéia do alegórico na arte contemporânea, por sua vez, procura encontrar saídas para o impasse a que o testemunho do fracasso das vanguardas históricas frente ao seu projeto emancipatório dá às neovanguardas: de serem pura e simplesmente repetição, simulacro, pastiche das descobertas vanguardistas. Para ir além deste horizonte, é necessário, como quer Huyssen, tomar certas categorias que, sendo válidas para a análise das vanguardas históricas, merecem ser observadas em termos de sua pertinência para o estudo das neovanguardas. Esse parece ser o caso, dentre outros, do conceito de alegoria.

Assim é que Owens (1989) procura desenvolver a sua teoria do pós-moderno a partir de uma investigação do impulso alegórico. Para ele, uma primeira característica da vinculação alegoria-arte contemporânea estaria no fenômeno da “apropriação”, a partir da qual artistas “geram imagens através da reprodução de outras imagens”, desprovendo-as

de seu sentido inicial (OWENS, 1989, p.46). Uma segunda vinculação alegoria-arte contemporânea diz respeito ao sentido de ruína a que a alegoria está associada. O sentido de ruína, que é manifestação do fragmentário, do incompleto, do imperfeito, traduz esse tipo de vinculação em termos da dialética obra-ambiente, e que o autor chama de “especificidade-de-local”. Trata-se do fenômeno da instalação na qual se busca a fusão da obra com o local, em que a obra passa a fazer parte desse local, ainda que tais instalações tendam a ser provisórias. Aliás, essa experiência está quase sempre marcada pelo seu caráter transitório e efêmero. Devido a essa transitoriedade e efemeridade, a obra tende a se esgotar no evento, sendo o recurso fotográfico ou fílmico o único meio de lhe garantir o registro. Citando Benjamin, Owens lembra que um dos impulsos alegóricos de maior significação é o do reconhecimento da “transitoriedade das coisas” e da preocupação de salva-las para a eternidade. E complementa Owens: “Enquanto arte alegórica, a fotografia representaria então o nosso desejo de fixar o efêmero e o transitório numa imagem estável e estabilizante” (OWENS, 1989, p.46-48).

Seguindo os passos de Benjamin, Owens vai indicar a questão crucial a que se resume o sentido de alegoria. Diz Owens:

A imagem alegórica é uma imagem de que nos apropriamos; quem escreve alegorias não inventa imagens, confisca-as, reivindica o direito daquilo que tem um significado cultural e coloca-se como seu intérprete. E é em suas mãos que a imagem transforma-se em algo diferente (*allos* = outro, *agorewein* = falar). Não recupera um significado original que se pode ter perdido ou apagado; a alegoria não é hermenêutica. Ao contrário, acrescenta outro significado à imagem. Mas ao acrescentar, fá-lo, apenas com o fim de operar uma substituição: o significado alegórico toma o lugar de um precedente significado; é uma substituição. É por este motivo que a alegoria foi condenada, mas este é também a origem do seu significado teórico (OWENS, 1989, p. 45).

A terceira vinculação alegoria-arte contemporânea diz respeito à “estratégias de acumulação” e ao fenômeno da sobreposição de objetos que se poderia chamar de *parataxe*. Mais característico, ainda, do impulso alegórico é o mecanismo da fotomontagem, que se estrutura a partir do processo *paratático* da sobreposição fragmentária de imagens. Owens lembra que o sentido benjaminiano da acumulação incessante de fragmentos sem um objetivo claramente definido pode levar à associação da “estrutura alegórica à neurose obsessiva” (FLETCHER Apud OWENS, 1989, p. 48).

Lembra Owens que a alegoria projeta a estrutura da experiência espacial e temporal como seqüência, mas em termos do que Benjamin identificou com dialética parada. Ou seja, enquanto sinopse de uma contranarrativa capaz de paralisar o elemento narrativo num dado ponto específico. Trata-se de pincelar no presente o evento do passado, exigindo “uma leitura vertical ou paradigmática de correspondências numa cadeia de eventos horizontal ou sintagmática”. E assinala o autor:

Na reciprocidade que a alegoria propõe entre o visual e o verbal nada revela mais explicitamente o menosprezo declarado das categorias estéticas: as palavras são tratadas como um fenômeno puramente visual, enquanto as imagens se oferecem como um texto a decifrar (OWENS, 1989, p.49).

Esse é um aspecto indicativo da necessidade de se perceber manifestações do impulso alegórico na arte contemporânea cuja modalidade discursiva é propositadamente assumida. A “confusão do verbal e do visual” tem sua correspondente alegórica na confusão dos “meios estéticos” e das “categorias estilísticas”. Por ser sintética, a obra alegórica transcende limitações estéticas, sendo a representação de “formas híbridas em obras ecléticas que ostentam uma combinação de meios, que no passado eram distintos”;

hibridismo que teve em Duchamp o seu mais eminente prenunciado (OWENS, 1989, p.50). E atesta Owens de forma exemplar:

Apropriação, ‘especificidade-de-local’, transitoriedade, acumulação, discursividade e hibridez: estas diferentes estratégias caracterizam parte da arte atual e distinguem-na dos seus predecessores modernistas. Representam além disso um todo quando consideradas em relação à alegoria, sugerindo assim a idéia de que a arte pode efetivamente procurar-se num único impulso coerente e de que a crítica não conseguirá explicar esse impulso, até deixar de ver a alegoria em termos de erro estético (OWENS, 1989, p. 50).

No que se segue, procuraremos situar o problema da modernidade da arte no Brasil, a partir de uma exposição panorâmica capaz de indicar o diálogo que, desde o Modernismo brasileiro, as nossas manifestações artísticas têm mantido com os acontecimentos estéticos da Modernidade e da vanguarda ocidentais. Nesse sentido, notaremos que questões que poderiam ser tratadas no presente capítulo foram proteladas para o seguinte. Justifica-se isso pelo fato de que o propósito deste capítulo foi o de tentar situar um dado conjunto de questões que tenta dar conta de uma teoria sistemática da vanguarda no interior da teoria crítica, com particular atenção para com os conceitos de autonomia da arte e instituição arte; fetichismo da mercadoria; alegoria, reproduzibilidade técnica e destruição da aura artística; inorganicidade da obra de arte; tecnologia, cultura de massa e arte na cotidianidade. Por fim, a tentativa de um capítulo panorâmico sobre os experimentalismos estéticos no Brasil, em diálogo com alguns dos mais importantes movimentos artísticos de vanguarda lá de fora, que ou os precederam ou se deram em simultaneidade com eles, se apresenta, no meu modo de ver, e daí a opção por tal procedimento, como uma maneira de ambientar a passagem de uma discussão que se apresenta de um modo mais abstrato, eminentemente conceitual, para outra que se situar

num contexto de análise mais orientado para a observação de um dado meio artístico e de suas manifestações historicamente situadas. Em todo caso, o próximo capítulo não só se manterá num nível mais analítico da interpretação de idéias estéticas elaboradas para situar a arte num contexto cultural como o nosso, e em diálogo com as idéias surgidas na estética e na filosofia da Modernidade e Pós-modernidade em âmbito mais global, como privilegiará particularmente três momentos ou estéticas que, no ambiente artístico brasileiro, efetivamente estruturaram o perfil da arte experimental entre nós. São eles: a antropofagia, a polêmica concretismo-neoconcretismo e o que eu inadequadamente generalizaria como neoantropofagia (que envolve muitas das manifestações da arte experimental após o período das vanguardas concreta e neoconcreta). Nesse terceiro momento, situado historicamente nos anos 60, atenção particular será dada às idéias que, em diversas linguagens artísticas, orbitaram em torno do tropicalismo e do marginalismo na produção artística da época entre nós. Já aqui, a centralidade do debate convergirá na direção de uma reflexão que aponte, mais diretamente, para uma tradução específica da experiência de Hélio Oiticica, notadamente a partir das pistas referenciadas por alguns dos seus comentadores. Menor grau de importância foi dado às experiências estéticas que tiveram no engajamento político o foco central de sua manifestação: como o caso mais particular do CPC da UNE. Em todo caso, o debate aqui será orientado no sentido de se perceber aspectos diferenciais que informam a proposição de participação na arte entre os adeptos do experimentalismo e os que aderem ao engajamento político. Esse momento terá em conta a questão dos intelectuais-artistas naquele contexto da história do Brasil.

Capítulo 4

VANGUARDA E NEOVANGUARDA NO BRASIL

Este capítulo volta-se para a tentativa de investigação da tensão existente na formulação de um projeto de arte contemporânea a partir do interior dos conflitos e contradições presentes no âmbito das manifestações do sistema de arte existente no Brasil. Diz respeito, tal estudo, ao itinerário traçado por um dos mais importantes artistas experimentais brasileiros dos anos 60: Hélio Oiticica.

Nos anos 60, a cultura brasileira é palco de grande efervescência no tocante a questões relativas a construção de identidade no âmbito das concepções de cultura e de arte. O país atravessara um importante processo de redemocratização política do pós-guerra, vivenciara o projeto desenvolvimentista de JK para, em seguida, amargar uma das mais sérias derrotas do jogo democrático: o golpe militar de 1964.

Ademais, esses são anos em que o embate cultural ainda se mostra bastante acirrado no que se refere à disputa entre arte engajada ou dita social e arte experimental, tida como elitista. No campo das artes plásticas, a virada experimental que se dá com o Neoconcretismo parece apontar para uma perspectiva de síntese capaz de estabelecer o diálogo entre tendências historicamente antagônicas, como o Construtivismo e o Dadaísmo, além de assumir uma forte conotação política em termos de uma resposta ao quadro social vivido àquela época: tanto em contexto local quanto internacional.

Como um dos maiores expoentes desse movimento, Hélio Oiticica cria projetos experimentais que operam um sentido radicalmente novo de fazer arte no Brasil. Abandonando a pintura de cavalete, o artista vai propor situações de vivências no campo

do experimento artístico que se orienta na direção de uma total negação do objeto artístico enquanto elemento de “aura”, quer dizer, de valor cultural. Nesse sentido, problematiza-se a relação autor-obra-público, na própria medida em que o que se está chamando de “obra” não existe sem um dado nível de intervenção do público, agora entendido como participante, e em que o artista, dessacralizado de sua função fetichizada, passa a assumir a posição de propositos de uma dada experiência ou vivência artística. Como bem o define Hélio Oiticica, em suas “Anotações sobre o *Parangolé*”, a respeito dessa relação “participador-obra”:

Toda a minha evolução, que chega aqui à formulação do *Parangolé*, visa a essa incorporação mágica dos elementos da obra como tal, numa vivência total do espectador, que chamo agora de ‘participador’. Há como que a ‘instituição’ e um ‘reconhecimento’ de um espaço intercorporal criado pela obra ao ser desdobrada. A obra é feita para esse espaço, e nenhum sentido de totalidade pode-se dela exigir como apenas uma obra situada num espaço-tempo ideal demandando ou não a participação do espectador. O ‘vestir’, sentido maior e total da mesma, contrapõe-se ao ‘assistir’, sentido secundário, fechando assim o ciclo ‘vestir-assistir’. O *vestir* já em si se constitui numa totalidade vivencial da obra, pois ao desdobrala tendo como núcleo central o seu próprio corpo, o espectador como que já vivencia a transmutação espacial que aí se dá: percebe ele, na sua condição de núcleo estrutural da obra, o desdobramento vivencial desse espaço intercorporal. Há como que uma violação do seu *estar* como ‘indivíduo’ no mundo, diferenciado e ao mesmo tempo ‘coletivo’, para o de ‘participar’ como centro motor, núcleo, mas não só ‘motor’ como principalmente ‘simbólico’, dentro da estrutura-obra. É esta obra a verdadeira metamorfose que aí se verifica na inter-relação espectador-obra (ou participante-obra). O *assistir* já conduz o participante para o plano espaço-temporal objetivo da obra, enquanto que, no outro, esse plano é dominado pelo subjetivo-vivencial; há aí a completação da vivência inicial do vestir. Como fase intermediária poder-se-ia designar a do *vestir-assistir*, isto é, ao vestir uma obra vê o participante o que se desenrola em ‘outro’, que veste outra obra, é claro. Aqui o espaço-tempo ambiental transforma-se numa totalidade ‘obra-ambiente’; há a vivência de uma ‘participação coletiva’ *Parangolé*, na qual a ‘tenda’, isto é, o ‘penetrável’ *Parangolé* assume uma função

importante: é ele o ‘abrigo’ do participante, convidando-o a também nele participar, acionando os elementos nele contidos (sempre manualmente ou com todo o corpo, nunca mecanicamente... Quando pára a ação corporal do espectador, pára o movimento; aliás, é importante notar os elementos ‘ação’ e ‘pausa’ no desenrolar da participação como elementos da ‘ação total’: é aí a obra muito mais ‘obra-ação’ do que a antiga *action-painting*, puramente plasmação visual da ação e não a ação mesma transformada em elemento da obra como aqui). (OITICICA, 1986, p. 71-72).

E conclui sua definição nos seguintes termos:

O *Parangolé* revela então o seu caráter fundamental de ‘estrutura ambiental’, possuindo um núcleo principal: o *participador-obra*, que se desmembra em ‘participador’ quando assiste e ‘obra’ quando assistida de fora nesse espaço-tempo ambiental. Esses núcleos participador-obra, ao se relacionarem num ambiente determinado (numa exposição, p.ex.), criam um ‘sistema ambiental’ *Parangolé*, que por sua vez poderia ser ‘assistido’ por outros participantes de fora. (OITICICA, 1986, p. 72).

A rigor, pode-se identificar, aqui, a experiência de um processo cuja vivência artística parece desmapear a tradicional configuração do objeto enquanto obra de arte de permanência, a ser cultuada como valor de pura fetichização/contemplanção de elementos de representação social. Com efeito, isto se deve ao fato de que tal vivência se mostra como experiência que tende a se esgotar no próprio evento - apenas existindo, a partir de então, no registro fenomênico dos envolvidos no processo. É a afirmação do que se poderia chamar de obra inorgânica, em contrapartida ao sentido de organicidade da obra de arte.

No que se segue, procuraremos apresentar um quadro mais geral do contexto em que se dá a emergência dos movimentos de vanguarda no Brasil. Considerando como tal, o momento de sua ruptura com o sistema de representação artística dominante à época, e

de conseqüente afirmação da necessidade de se construir nas artes plásticas brasileiras o código não-representacional da abstração, particularmente, da abstração geométrica: que se tornou manifesta nos movimentos concreto e neoconcreto, cuja principal referência é a do construtivismo do início do século XX – particularmente o europeu; mas, também, sobretudo para o caso do neoconcretismo, o construtivismo russo e, numa perspectiva diversa, as experiências do dadaísmo e, em especial, de Duchamp.

A referência ao modernismo brasileiro será conduzida em termos de um entendimento das tensões vividas por tendências daquele movimento em torno da construção de uma identidade nacional moderna. Particularmente, a ênfase do debate será dada à perspectiva levada a efeito por Oswald de Andrade, com sua idéia de antropofagia. Isto se deve, fundamentalmente, pelo fato de ter sido a antropofagia uma referência dominante entre alguns dos movimentos experimentais dos anos 60 no Brasil, como se pode notar, por exemplo, no movimento tropicalista, bem como, nas experiências e nas elaborações discursivas de Hélio Oiticica.

Como indicado anteriormente, o capítulo procederá pela estratégia de, ao pensar o processo de formação e manifestação do experimentalismo estético entre nós, problematiza-lo à luz do diálogo que manteve com os movimentos de vanguarda que lhe foram influentes. Assim, das vanguardas dos anos 50 à trajetória de Hélio Oiticica, a discussão será mantida a partir de um prisma relacional com algumas das manifestações que, precedente ou simultaneamente, assumiram um papel significativo enquanto diálogo ou influência no processo de fruição e construção dos projetos experimentais da arte contemporânea brasileira dos anos 50 e 60. Nesse sentido, o presente capítulo procura ser uma discussão sobre o contexto e a ambiência local e global de formação da vanguarda e

neovanguarda no Brasil, além de ser um momento de transição na pesquisa em que se faz a passagem de um debate mais especificamente abstrato, como nos capítulos anteriores, para um campo de referência mais localizado. Evidentemente, no que se refere a este estudo, isso não implica dizer que abandonaremos o aspecto analítico-interpretativo do discurso. Como se sabe, o foco da minha discussão, centra-se na identificação de certos elementos conceituais concebidos no discurso de Hélio Oiticica que apontem coerentemente para o sentido de um impulso emancipatório na arte identificado na concepção benjaminiana da alegoria moderna, também ela promotora do Benjamin localizou noutro momento como destruição da aura artística. Nesse sentido, pode-se ver como indicativos daquela destruição, pontos que se apresentem, ao menos em princípio, como analiticamente válidos para se pensar o potencial crítico-emancipatório da arte frente à sua capitulação pura e simples como obra fetichizada. Dentre os pontos mais significativos da destruição do valor cultural *hic et nunc* está o caráter inorgânico da manifestação artística, fundada no alegórico, portanto, fragmentária, circunstancial, vivenciada enquanto experiência coletiva; que se opõe ao ideário da obra orgânica, fundada na categoria do símbolo absoluto, da representação única, da significação não contraditória, da vivência individual ou, mesmo, isolada.

Nestes termos, pode-se afirmar que os fundamentos da arte alegórica apontam para um princípio altamente desfetichizador, enquanto circunstancialidade que leva a se vivenciar uma experiência que leva a uma relativa confusão na legitimação dos papéis de artista e de público: tendente a destituir tais categorias naquilo a que Benjamin chamou de práxis coletiva da alegre destruição. Em Hélio Oiticica, isso pode ser identificado na sua proposição da participação do público, capaz de transformar o artista em propositor inicial

e o público em participante; o que leva o “artista” a se perceber apenas como um propositos inicial do “jogo”, a partir do qual perde o controle sobre a “obra”, ou melhor, a experiência artística. Com isso, o objetivo maior do meu trabalho é o de indicar, em Hélio Oiticica, uma das mais significativas expressões de um importante momento na arte experimental brasileira, os anos 1960, de manifestação do impulso alegórico, destruidor da aura artística, cuja desfetichização, no caso, passa pela completa transformação da relação autor-obra-público, como veremos. Isto posto, não se tem aqui a intenção de negar o poder de fetichização que uma eventual institucionalização de tais experiências pode ocasionar. Nosso interesse é o de apontar, num determinado momento e num determinado caso, uma concepção de manifestação do impulso alegórico que, não sendo a única, se mostra ao menos como uma das mais coerentes. Pouco importa, para o nosso argumento, o estabelecimento de uma discussão sobre uma posterior fetichização do projeto experimental de Oiticica. Importa, sim, indicar que tal projeto se mostra coerente com um ponto de vista crítico-emancipador da manifestação artística, podendo, inclusive, convergir com um princípio de arte alegórica que, no dizer de Benjamin, se traduz numa experiência coletiva que não aquela da vivência isolada do sujeito moderno, atomizado, que se comporta pela passividade, mesmo reunido sob uma multidão. Assim sendo, percebo que se alguma contribuição pode ser extraída deste estudo, é a da indicar da possibilidade da utilização, mesmo para a arte contemporânea, do conceito benjaminiano de alegoria. Tal contribuição deve implicar no reconhecimento de dois aspectos importantes: de um lado, a atualidade do conceito de alegoria; de outro, a indicação de que, mesmo sob poderosos mecanismos de fetichização e institucionalização da arte, é

possível identificar experiências e que apontem para um caminho crítico-emancipador das manifestações artísticas na contemporaneidade.

4.1 – Dos antecedentes históricos à formação de um campo experimental de arte no Brasil

O quadro sócio-econômico e político brasileiro, do período posterior à Segunda Guerra Mundial, vai se apresentar como um momento identificado por um processo de democratização, bem como, pelos reclamos à sua modernização e industrialização substitutiva de importações. O Brasil havia saído do momento de guerra com superávit comercial em função da exportação de produtos agrícolas e de matéria prima para os países centrais, em sua maioria, envolvidos com a guerra. Esse também é um período cuja democracia se inspira num jogo político historicamente identificado pelo populismo. Em linhas gerais, o populismo se caracterizava por formas de aliança que, de um lado, estabelecia vínculos entre o governo e as massas, sem que, por outro lado, fossem rompidas as alianças entre governo e as elites. A tônica ideológica desse populismo, particularmente, na fase do segundo governo de Getúlio Vargas, era de cunho essencialmente nacionalista, em que o desenvolvimento do país deveria ser implementado a partir de uma política de industrialização com base na criação de empresas nacionais para setores estratégicos.

Já na segunda metade dos anos 50, o Brasil vivia sob o signo da modernização, inspirado na arrancada desenvolvimentista de JK, com o seu lema dos “50 anos em 5”. O avanço industrial de São Paulo, a construção de Brasília, as grandes transformações urbanas no país, são alguns dos motivos de certo clima de euforia então reinante. Ao

mesmo tempo, o surgimento da televisão já denotava um novo ingrediente à expansão dos meios de comunicação de massa no Brasil. No plano musical, além das primeiras manifestações do rock, este período vai assistir ao surgimento da bossa nova, um dos mais significativos movimentos estético-musicais em todos os tempos no país.

Na verdade, sob este quadro de modernidade, o país assiste ao processo de uma mais rápida urbanização de seus vários segmentos sociais - em particular, ao crescimento das classes médias: potencialmente o setor que corresponderia à expansão em novos padrões do consumo de bens duráveis que então se acelerava, e isso incluía o consumo dos produtos culturais comerciais. Ao mesmo tempo em que assimilavam novos valores e hábitos incorporados a partir de tais transformações, estes setores ainda compartilhavam uma moral fortemente tradicionalista no tocante aos padrões de organização da família e, em particular, com relação à moral sexual.

Nos demais setores da cultura havia uma efervescência significativa da produção nacional em diversos setores da arte. No plano da cultura artística mais geral, uma forte conotação nacionalista de esquerda, liderada por um programa de realismo-socialista, tal como orientação seguida pelo Partido Comunista Brasileiro, que havia se fortalecido no período de redemocratização do país, vai consubstanciar a exigência de um programa cultural de arte engajada. A tentativa de repensar a arte em termos de uma genuinidade nacional levava muitos intelectuais a assumirem uma orientação paternalista de arte popular. De outro lado, vamos identificar uma perspectiva de ruptura a partir dos movimentos de vanguarda, surgidos na poesia e nas artes plásticas, especialmente. Tratava-se de um projeto de experiências com as linguagens artísticas, em que se rompia o sistema de representação plástica dominante, de um lado, e de outro, os elementos da

formação discursiva presentes na poesia brasileira de então. É a adoção, nas artes plásticas, de uma linguagem de abstração racional e geométrica não denotativa e antiintuitiva; na poesia, é a defesa da palavra como unidade básica da comunicação poética, segundo o programa de síntese da poesia numa dimensão verbivocovisual.

Aliás, pode-se afirmar que, na década de 50 e início dos anos 1960, predominava na arte experimental brasileira, particularmente, nos movimentos concretista e neoconcretista, a influência de uma das mais importantes correntes da arte moderna internacional: a tendência construtivista.

Essa tendência teve suas primeiras manifestações ou, ao menos, suas primeiras reivindicações no fim do século XIX (RICKEY, 2002, p. 31), ainda que a força de suas experiências só tenha tomando feição significativa no início do século XX. Com indica Rickey, o abstrato geométrico só teve sua manifestação “consciente” no uso pessoal com que Cézanne procurara “representar os objetos da natureza”. O marco desse processo estaria na “famosa frase de Cézanne ‘trate a natureza por meio do cilindro, da esfera e do cone’” (RICKEY, 2002, p.35).

O surgimento do abstracionismo se dá em relação com as vanguardas européias, contra todo um legado da representação nas artes plásticas. Pode-se dizer, portanto, que o abstracionismo vai se negar completamente a esse tipo de compromisso de representar qualquer coisa ou de assumir qualquer fundo temático. Sua reivindicação é para com a composição de formas e cores, bem com, textura e volume. O abstracionismo se manifestou em dois sentidos: o informal e o geométrico. Enquanto o primeiro deu importância à livre expressão das formas, tentando extrair emoções de linhas e cores; o segundo, sem qualquer intencionalidade para com sentimentos e idéias, terá alto rigor

técnico na utilização de formas geométricas, cuja influência sobre o construtivismo e sobre o concretismo é decisiva. Aliás, como veremos, o salto mais radical das vanguardas no Brasil, com o concretismo e o neoconcretismo, terá na abstração geométrica, caracterizada por Max Bill como “uma arte construída objetivamente e em estreita ligação com problemas matemáticos” (GULLAR, 1999, p. 213), a sua principal fonte de pesquisa.

Pode-se localizar em Malevitch e em Mondrian dois marcos importantes do abstracionismo geométrico. Encontra-se nas experiências de Malevitch, a busca de uma total autonomia da forma, com retirada da perspectiva do espaço de suas figuras geométricas. Com Mondrian, temos a exploração vertical e horizontal de linhas, do uso das cores primárias e do preto e branco, bem como, do ângulo reto. Dentre as influências que exerceu, encontra-se o primado a arte funcional da Bauhaus.

Em linhas gerais, a arte construtiva, sobretudo em sua vertente européia, mostrava-se a partir de uma perspectiva altamente positiva em relação às possibilidades de um desenvolvimento tecnológico harmonioso tanto no que se refere ao fazer estético, quanto no que diz respeito à sua interseção em termos de arte-vida. Considerando o que diz Brito (1985) sobre os primórdios da investida construtivista no Brasil, particularmente com referência à tendência carioca que, mais adiante, será o pivô da ruptura com o grupo paulista, não se tratava em sua fase inicial de operar a “idéia construtiva da produção da arte”, mas de afirmar a emancipação da arte através do reconhecimento de sua especificidade enquanto linguagem e enquanto trabalho-produção, em relação a aspectos que mantenham o seu papel numa condição secundária e subjugada a elementos de outra ordem, tais como os da propaganda política e da assistemática.

Isso nos leva diretamente a pensar a questão da situação da arte no Brasil àquela altura. Sucintamente, pode-se dizer que se tratava de um modo de reação ao esquema tradicional de representação dominante do sistema de arte brasileiro de então. Daí a emergência de uma tendência construtiva, válida tanto para o caso do Rio quanto para o de São Paulo. Para se ter um exemplo, veja-se a seguinte passagem em Brito, a propósito dos interesses envolvidos no campo cultural em relação ao sistema de representação:

Seria talvez um exagero afirmar que esses trabalhos estavam profundamente ancorados em nosso campo cultural. Mas se tornaram, em parte, instrumentos de setores políticos no plano da luta ideológica e, mais do que isso, tinham por certo à disposição a máquina da arte, a precária máquina da arte moderna no Brasil. Havia uma massa de investimentos intelectuais, mais do que diretamente financeiros, joga sobre eles. Comparados com a linguagem nada denotativa dos construtivos; esses trabalhos *significavam* muito. Podiam ser discursados por meio de uma retórica social e humana. Estavam dentro do sistema vigente de representação do real, apesar dos ‘avanços’, o que possibilitava instrumentalizá-los em polêmicas mais gerais (BRITO, 1985, p.14-15).

Com efeito, o projeto construtivista se insurgia contra toda forma de linguagem da arte de fundo representativo, metafórico e irracional, procurando estabelecer as bases de uma arte que, consciente de sua especificidade enquanto tal optava por se caracterizar por um tipo de conhecimento fundado num modo de organização com alto rigor formal e, mesmo, “irredutível ao senso comum” – tratava-se, pois, de uma tendência abstrato-racional, contra as manifestações do mítico, do sensível, da inspiração, que compunham o que se poderia chamar de abstrato-informal. Veja-se o que diz Brito (BRITO, 1985, p.15) a respeito:

A arte abstrata surgira como uma medida de emancipação do trabalho de arte: uma afirmação de sua autonomia frente à

realidade empírica, um reconhecimento de seu índice de abstração e possibilidade de formalização, necessários afinal a todo processo de conhecimento (...) as tendências construtivas radicalizaram o seu caráter racional, abstrato, buscando integrá-la à ciência e à técnica no processo de transformação social. A arte deixava o seu lugar à sombra, fora do *Logos*, fora da História, e passava a integrar a ordem dos saberes práticos e do conhecimento positivo.

Esse positivismo na arte representado pelo Construtivismo implicou um parâmetro de racionalização estética capaz de atribuir positividade ao processo de “construção da nova sociedade tecnológica”, no âmbito da própria “produção social” (BRITO, 1985, p.14-17). O que o Construtivismo buscou foi uma integração funcional da arte na sociedade: a arte enquanto modelo para a própria construção social. Aqui, a visão do artista é mais a de um “produtor social”, sem qualquer idealização do artista como ser “inspirado”. Segundo Brito (BRITO, 1985, p.16), importante característica do construtivismo, diz respeito a uma preocupação de base epistemológica, ante a ruptura ocorrida nos “eixos” tanto da produção artística quanto do seu estatuto social. Implicava isso, de um lado, uma mudança na esfera da produção dada ao mesmo tempo a nível teórico-metodológico e de ação, e, de outro, uma reavaliação das posturas assumidas no campo da arte em relação às condições de sua “inserção social”. Tal preocupação se justifica pela mudança, ocorrida na posição social que a arte tradicionalmente mantinha, a partir da expansão da produção capitalista que, simultaneamente, gerou as condições de autonomia do campo artístico, mas, também, passou a condicionar a arte às injunções de mercado.

Como acentua Brito, o projeto construtivo estava

implicado nas malhas da ideologia do desenvolvimento tecnológico, na crença de uma progressiva racionalização das

relações sociais, tendo como horizonte uma hipotética sociedade onde arte e vida estabeleceriam entre si vínculos concretos e descomprometidos de posições de classe (BRITO, 1986, p. 16).

A ênfase dada por Brito a esse funcionalismo está mais associada às características do construtivismo europeu. Ele acentua o aspecto do deslocamento do construtivismo soviético em relação às manifestações ocidentais, em termos da passagem de uma preocupação predominantemente dada à “organização estética do ambiente”, tal como se deu no ocidente, para o caminho da construção de uma nova sociedade cujo viés era de ordem tanto política quanto ideológica. O ambiente revolucionário experimentado pelo construtivismo russo levou esse movimento a viver uma situação propícia a essa tornada efetiva de posição política no tocante à atividade artística. É essa especificidade do momento vivido pelo construtivismo russo, que põe essa tendência numa perspectiva aguçada frente a questões relacionadas ao novo modo de inserção social da arte e das condições de sua produção (BRITO, 1986, p.22-23). Num momento esclarecedor, o autor afirma que:

quando se falava naquele contexto em ‘organizar a vida’, não se pensava apenas em racionalizar a presença do homem no interior da economia industrial. A política, as manobras político-ideológicas necessárias é que orientavam a ação dos artistas, obrigados a se posicionarem de um modo, digamos, não-artístico, com relação à sociedade. A arte não era apenas uma atividade estética e humanizadora: era também um dispositivo ideológico pertencente à sociedade burguesa sobre o qual se devia investir. O objetivo era romper o seu estatuto tradicional, transforma suas funções ideológicas (BRITO, 1986, p.23).

Por seu turno, Rickey (2002) também atesta que fora do contexto russo, o construtivismo não se manifestou pela mesma ordem de suas implicações políticas de

origem, particularmente considerando-se o clima pré e pós-revolucionário vivido na Rússia àquela altura. Além disso, o termo construtivismo foi largamente empregado de um modo impreciso ou vago, visto que o seu significado passou a englobar um conjunto muito diverso de tipos de situações da manifestação artística: por exemplo, em relação ao que fosse tido como “objeto *construído*” em mais de uma dimensão ou com relação a tudo que se apresentasse como forma geométrica. Com relação à imprecisão terminológica, o termo construtivismo muitas vezes foi usado como sinônimo de arte abstrata, ou como o não-figurativo.

Ainda segundo o autor, pesa contra os construtivistas a acusação de serem “formalistas, convencionais, mecânicos e carentes de individualidade”. Contudo, reconhece Rickey que não se pode negligenciar o fato de que, desde os seus começos, é possível distinguir as diferenças entre artistas, até nos trabalhos tidos por certa despersonalização. Rickey considera, ainda, que a “irreprimível humanidade” presente no construtivismo é de uma qualidade surpreendente. O homem encontra-se revelado mesmo nas produções do período mais austero e de maior rigor geométrico.

Numa de suas declarações de princípios sobre a idéia de construtivismo na arte, Naum Gabo (1973) escreve:

La Idea constructivista no es una Idea programada. No es ni un procedimiento técnico ni la manifestación revolucionaria de una secta artística; es una concepción general del mundo o, mejor dicho, el estado espiritual de una generación, una ideología originada en la vida, íntimamente ligada a ella y destinada a influenciar su curso. No se aplica solo a una disciplina artística (pintura, escultura o arquitectura) ni se limita al dominio Del arte. Atañe a todos los dominios de la nueva cultura que se está edificando. No es el resultado de fórmulas abstractas, no se impone mediante leyes o proyectos inmutables; se desarrolla orgánicamente con el desarrollo de nuestro siglo. Es tan nueva

como este siglo, tan antigua como el instinto creador del hombre. En la base de la idea constructivista se encuentra una concepción enteramente nueva del arte y sus funciones vitales. Implica una reconstrucción total de los medios en los diversos dominios artísticos, de sus métodos y sus fines. Atañe a dos elementos fundamentales sobre los que reposa el edificio artístico: el contenido y la forma. Desde el punto de vista constructivista, ambos elementos no son más que uno. La idea constructivista no separa el contenido de la forma, no concibe que puedan tener una existencia autónoma. El concepto de la idea constructivista excluye la posibilidad de hacer del fondo y la forma dos nociones distintas. En la obra de arte deben confundirse de forma viva y activa, progresar en el mismo sentido y producir el mismo efecto. Digo ‘deberían’, porque nunca el arte ha jugado ese papel, a pesar de su evidente necesidad, siempre uno se ha sobrepuesto al otro, condicionado y predeterminado al otro (GABO, 1973, p.78-79).

Discutindo o sentido do construtivismo para o caso russo, também Albera (2002), identifica a confusão que impera em torno do termo. Uma primeira confusão diz respeito ao uso muitas vezes alargado do termo para incorporar uma grande quantidade de movimentos. Outra confusão se refere à sua redução ao geometrismo, ao abstracionismo ou à função meramente decorativa. Em sua opinião, seguindo Rickey, essa confusão terminou por levar a uma associação também confusa entre os termos construtivismo e funcionalismo.

A respeito da extensão que o termo adquire na denominação de tendências sob sua rubrica, pode-se perceber que isso mais se deve a sua associação com o abstracionismo. De fato, só para o caso da Rússia, o termo gira em torno da idéia da arte abstrata as correntes do suprematismo, do racionalismo e do próprio construtivismo (MICHELI, 1991, p. 231). Para o caso europeu, pode-se identificar o caso do De Stijl, da Bauhaus e, posteriormente, a arte concreta.

Consoante Brito, contudo, um ponto essencial a ser indicado como limite do projeto construtivista diz respeito ao fato de que, embora adequada a sua tendência científico-epistêmica de aderir “ao movimento contínuo do saber ocidental”, encontrava-se estreitamente ligado ao racionalismo cartesiano e ao “humanismo liberal típicos do século XIX” (BRITO, 1985, p. 25). Como exemplo desse racionalismo funcional, Brito vai destacar que

mesmo suas manifestações mais tardias – já na década de 1950 – não conseguiram assimilar em seus dispositivos duas teorias fundamentais do século XX e que se caracterizaram justamente por romper com os limites do século XIX: as teorias de Marx e Freud (BRITO, 1985, p.25).

Nessa direção o Dadaísmo e o Surrealismo são, em certo sentido, a representação histórica dos limites do projeto construtivo, visto que tais movimentos se apresentariam como a negatividade àquele projeto. Por outro lado, ao que parece, ambas as tendências são modos de responder a “uma mesma situação: a falência dos valores (estéticos, filosóficos, morais) do século XIX e o confronto com a realidade não-ortodoxa, a realidade que explodia os limites do raciocínio vigente, do século XX” (BRITO, 1985, p. 24).

Ainda segundo Brito, a negatividade dadaísta e surrealista (Duchamp, particularmente) ligava-se tanto a uma “posição de combate contra a própria ordem social”, quanto a uma recusa radical ante posturas conformistas de uma prática artística “sublimadora”. Especificamente, tal negatividade dizia respeito a uma tentativa de situar transgressivamente a própria dimensão cultural-artística no contexto sócio-político. A tentativa de romper com o modo do racionalismo ocidental levou o Dadaísmo e o

Surrealismo a assumir uma postura ideológica pautada pela afirmação do “heterogêneo”, do “irracional”, do “gratuito”. Com efeito, o que estava sendo posto em questão, aqui, era o próprio “estatuto” da produção da arte e sua relação com a “vida social”. Para o autor, há uma divergência radical entre as formas utópicas construtivista e dadaísta (e, mesmo, surrealista). Assim, enquanto a utopia construtivista européia “respeita, em linhas gerais, a utopia capitalista”, sendo “o seu móvel (...) a racionalização e a humanização das relações sociais vigentes”, a utopia dadaísta (e surrealista) vai se ligar “confusamente a um projeto revolucionário, no mínimo a uma luta contra as estruturas de poder” (BRITO, 1985, p. 26).

É como diz Brito na seguinte passagem:

As tendências construtivas pareciam não se dar conta do caráter institucional, sistêmico, da arte na sociedade contemporânea. Ao combaterem o antigo estatuto social da arte – sua ‘irrealidade’ – e postularem uma participação ativa na vida e no ambiente, pareciam se esquecer do mercado (...) Previam uma dissolução da arte nos vários setores da produção industrial que não chegou sequer a se esboçar na realidade”.

Por outro lado, afirmou Brito que apesar de Duchamp, do Dadaísmo e do Surrealismo não terem escapado “dessa situação”:

tampouco acreditavam que poderiam, nem basearam sua atuação nessa crença. Inventaram, isto sim, uma nova distância, uma estratégia de combate diferente, que está se revelando muito mais produtiva desde a década de 60. Permitindo, senão a positividade transformadora prescrita pelos construtivos, uma negatividade crítica, uma inserção do trabalho de arte no campo dos conflitos ideológicos e sua instrumentalização nesse sentido. O interesse das posições de Duchamp, do Dadaísmo e até do Surrealismo está provado pelo próprio desenvolvimento da produção de arte da segunda metade do século XX: determinaram transformações nas linguagens e nos objetivos até mesmo de tendências construtivas.

Como ocorreu com o próprio Neoconcretismo (...) (BRITO, 1985, p. 30).

A negatividade dadaísta assentava no desejo de ruptura para com o racionalismo ocidental. Nesse sentido, o dadaísmo (mas, também, o surrealismo) se insurgia como uma “crítica global frente ao sistema”. Tal crítica se dava sob o signo da “morte da razão”, pela escandalização dos valores burgueses, pela descrença na visão unilinear de progresso, além de estar marcada de grande pessimismo ideológico (BRITO, 1985, p.26). Para os dadaístas, essa crítica também assumia a forma de condenação do horror da guerra, de recusa do mascaramento do humano pelo sentimentalismo e do sarcasmo para com as pretensões de grandeza com que a burguesia instituía o mau gosto (MICHELI, 1991, p.131).

Ainda que longa a passagem que se segue, vale citá-la como modo de se perceber o contexto de surgimento do movimento dadaísta, bem como, de se ter maior clareza de suas pretensões. Trata-se de dois momentos de um depoimento dado por Tzara sobre o nascimento do movimento. Diz Tzara:

Para compreender como nasceu dada é preciso imaginar, de um lado, o estado de espírito de um grupo de jovens naquela espécie de prisão que era a Suíça na época da Primeira Guerra Mundial e, de outro, o nível intelectual da arte e da literatura naquele tempo. Claro, a guerra tinha de acabar e, depois dela, nós iríamos ter outras. Tudo isso caiu naquele semi-esquecimento a que o hábito chama história. Mas, por volta de 1916-1917, a guerra parecia que não teria mais fim. Além disso, de longe, tanto para mim como para meus amigos, ela assumia proporções falseadas por uma perspectiva demasiado ampla. Daí o desgosto e a revolta. Éramos decididamente contra a guerra sem cair, porém, nas posições fáceis do pacifismo utopista. Sabíamos que não se podia suprimir a guerra, a não ser extirpando as suas raízes. A impaciência de viver era grande, o desgosto aplicava-se a todas as formas da civilização dita moderna, às suas próprias bases, à lógica, à linguagem, e a

revolta assumia formas em que o grotesco e o absurdo superavam de longe os valores estéticos. Não se deve esquecer que, na literatura, um sentimentalismo invasor mascarava o humano e que o mau gosto com pretensões de grandeza grassava em todos os setores da arte, caracterizando a força da burguesia em tudo aquilo que ela tinha de mais odioso... (MICHELI, 1991, p. 131).

E, noutra passagem:

Dada nasceu de uma exigência moral, de um desejo implacável de atingir uma moral absoluta, do sentimento profundo de que o homem, no centro de todas as citações do espírito, tivesse de afirmar a sua proeminência sobre as noções empobrecidas da substância humana, sobre as coisas mortas e sobre os bens mal adquiridos. Dada nasceu de uma revolta que era, na época, comum a todos os jovens, uma revolta que exigia uma adesão completa do indivíduo às necessidades da sua natureza, sem nenhuma consideração para com a história, a lógica, a moral comum, a Honra, a Pátria, a Família, a Religião, a Liberdade, a Irmandade e tantas outras noções correspondentes a necessidades humanas, das quais, porém, apenas subsistiam poucas esqueléticas convenções, pois haviam sido esvaziadas de seu conteúdo inicial. A frase de Descartes – *Não quero nem saber se antes de mim houve outros homens* – fora por nós colocada em epígrafe numa das nossas publicações. Ela significava que queríamos olhar para o mundo com novos olhos, que queríamos reconsiderar e experimentar a própria base das noções que nossos pais nos haviam imposto e experimentar sua justeza (MICHELI, 1991, p. 131-132).

Ainda segundo Brito, o dadaísmo, e em particular Duchamp, se põem na dianteira do que pode ser representado pelo projeto construtivo. Com referência específica a Duchamp, sua ruptura se dá diretamente em relação à instituição arte, pesquisando modos do fazer artístico que se apresentam alternativamente ao sistema de arte. Altamente conhecedor da estrutura institucional da arte, Duchamp não só se recusou a tratar do problema da funcionalidade da arte em relação à construção de um “novo ambiente”, como escapou do “mito da pesquisa formal”. Nesse sentido, em vez de se por a questão da

investigação das “formas para o objeto artístico” (tese essencialista), experimentava diretamente modos de fazer arte (antiessencialismo): pela transformação de “suas idéias em produtos artísticos que tivessem um diálogo eficaz com a instituição” (BRITO, 1985, p.28).

Com efeito, o “sujeito-artista” encarnado por Duchamp é uma contraposição a racionalidade dos fins, ideologicamente dominante na sociedade capitalista. O reconhecimento de regras instituídas do fazer artístico, pautadas por interesses sociais cujo sentido se dá historicamente enquanto processo de construção do campo artístico, não implica, contudo, em se ater a uma definição pura e simplesmente movida por mecanismos técnicos. Tanto que, mais do que ninguém, Duchamp tem consciência de que a arte pode ter caminhos mais individualizados, sem assumir, por seu turno, um formato de cunho eminentemente amador. Como endosso a essa questão, Brito cita a famosa sentença de Mauss, de que o objeto da arte é aquele legitimado pelo grupo social num sistema de valores (BRITO, 1985, p.28). De fato, essa é uma questão que podemos localizar em muitos dos debates sobre o estatuto da arte em geral e, em particular, da arte experimental. A exemplo do que diz Goodman (1995), de que um dado objeto considerado artístico em determinado momento e em determinadas circunstâncias pode não ser artisticamente concebido noutro momento e noutras circunstâncias – o que nos levaria a corrigir a tônica essencialista da pergunta: “*quando é arte?*”; substituindo-a pela pergunta “*quando há arte?*” (de fundamento antiessencialista). Assim, resumidamente, um objeto pode ser ou não considerado arte na própria medida em que funcione simbolicamente como objeto de obra de arte (BRITO, 1985, p.113-114).

O sentido da intervenção de Duchamp deve ser entendido segundo o parâmetro de quebra da própria lógica institucional da arte. Tal estratégia se caracteriza como um denominador comum do que foi anteriormente identificado como obra inorgânica, capaz de atuar no interior do próprio espaço de produção do sistema de arte, enquanto negação do que se encontrava institucionalmente assentado numa relação indissociável entre produtor-obra. Com efeito, essa negatividade crítica, reconhecida nos trabalhos de Duchamp, dos dadaístas e dos surrealistas, se apresenta sob a forma de um combate estratégico, capaz de tencionar os próprios campos da arte e dos conflitos ideológicos, de modo a operar o sentido do que Bürger chamou de inserção da arte na práxis vital. Ao contrário de Bürger, Brito aponta o fato de que tal negatividade pode ser vista como legado das manifestações daquela vanguarda histórica (Duchamp, dadaísmo, surrealismo) mesmo nas estratégias de ação desferidas por parte das neovanguardas artísticas da segunda metade do século XX – como no caso do movimento a que se propõe estudar: o neoconcretismo (BRITO, 1985, p.29-30).

Até aqui, vimos como as correntes das vanguardas construtivas vs. dadaístas e surrealistas (Duchamp em particular), atuam segundo processos de intervenção no meio artístico cujos projetos se apresentam a partir de tendências que expressam, respectivamente, uma positividade funcional, capaz de endossar a lógica de uma racionalidade dos fins, no que pese seu humanismo, e uma negatividade crítica, capaz de se insurgir contra a própria lógica da instituição arte e seu racionalismo cientificista. Como indica Menezes (1994), há uma dicotomia interna ao projeto vanguardista. Diz respeito tal dicotomia à separação das características dos movimentos de vanguarda em duas tendências principais: as tendências predominantemente intelectualista e

predominantemente sensorialista. Essas tendências são, pois, indicativas de uma opção racionalista vs. irracionalista no âmbito da própria manifestação cultural na sociedade. A tendência das vanguardas intelectualistas é a de primar por um rigor formal científico e metodológico de elaboração da obra, exigindo do público as condições racionais de fruição que a obra como condição para a fruição sensorial. A tendência das vanguardas sensorialistas é a de um apelo a que se cancele o nível intelectual como parte do processo de aguçamento dos sentidos. Como diz o autor, a distinção entre as tendências intelectualista e sensorialista pode ser pensada em termos da “maior ou menor utilização de geometria”, do lado intelectualista, ou, no caso sensorialista, na forma do “automatismo” e “voluntarismo” na composição (MENEZES, 1994, p.130-135). Dito isto, é possível localizar entre os intelectualistas a tendência construtivista, ao passo que uma vertente como a surrealista, e, mesmo dadaísta, estaria mais próxima do horizonte predominantemente sensorialista.

Em todo caso, a rigor, o que nos interessa mais imediatamente aqui é que, o que algumas dessas manifestações artísticas lograram realizar, como é o caso primeiro do Dadaísmo e, nos anos 60, por certas intervenções neovanguardistas (no Brasil, em particular, na experiência de Hélio Oiticica – que é o foco de nossa atenção) foi uma sensível dessacralização da obra de arte em termos do seu valor cultural e, em consequência, do seu caráter representacional - ou seja, de destruição da *aura* artística tradicional, “aquela aura de autenticidade e de obra única que constituía a sua distância em relação à vida e que requeria contemplação e imersão por parte do espectador” (HUYSEN, 1997, p.30). Chamo atenção, aqui, para o fato de que isto pode ser válido para certas tendências da manifestação artística contemporânea brasileira. E, embora se

reconheça o poder de recuperação do valor cultural, inclusive, dessas tendências, é possível identificar em certas experiências radicais de performances artísticas intencionalidades e proposições de produção e fruição estéticas que só podem ser vividas no processo, esgotando-se no evento – e que tende a dificultar a sua existência enquanto forma fetichista de recuperação do objeto artístico enquanto valor de culto e de mercado: é o exemplo da inorganicidade da manifestação artística enquanto expressão do puro experimental. No que pese a fetichização dessas experiências e desses programas de manifestação artística quando transformadas em espólio dos familiares dos artistas mortos.

O que se percebe, em todo caso, de um modo geral, em algumas dessas manifestações, é, como já foi dito, a intenção de se fundir arte-vida numa experiência claramente voltada a envolver o público de modo a que este não se apresente mais por uma forma passiva e meramente receptivo-contemplativa frente à obra de arte. Na realidade, para essas tendências, a obra de arte só se realiza quando da intervenção do público - mas não pela mera aquisição de uma obra mediante um mecanismo de valor de troca.

Aliás, Benjamin vai argumentar que, em termos de certos movimentos estéticos, mesmo uma tendência que pareça revolucionária, pode se manifestar de modo contrário, enquanto o “escritor” (artista) só no “nível de suas convicções”, e não como “produtor”, se solidarizar com o público (BENJAMIN, 1985, p.125-126). Para Benjamin, este tipo de artista é o que ele denomina “rotineiro”; e, se pergunta o autor, a quem pode servir a técnica reprodutível, se o artista renunciar “por princípio a modificar o aparelho produtivo” como forma de romper com a lógica de mercado capitalístico? (BENJAMIN, 1985, p.28). No que Benjamin exemplifica:

Pense-se no Dadaísmo. A força revolucionária do Dadaísmo estava em sua capacidade de submeter a arte à prova da autenticidade. Os autores compunham naturezas-mortas com o auxílio de bilhetes, carretéis, pontas de cigarro, aos quais se associavam elementos pictóricos. O conjunto era posto numa moldura. O objeto era então mostrado ao público: vejam, a moldura faz explodir o tempo; o menor fragmento autêntico da vida diária diz mais que a pintura (BENJAMIN, 1985, p.28).

Fica claro que esta é uma questão que nos remete a uma importante crítica do mercado da arte e da relação arte/espectador, tendo como consequência o deslocamento da questão do mercado para o “eixo da linguagem-leituras”; é o que nos diz Arantes (1983) relativamente ao caráter das manifestações estéticas do período posterior ao Neoconcretismo. Com efeito, é a partir desse aspecto destrutivo da *aura* artística nos termos representacionais de sua forma tradicional, bem como de seu valor de troca mercantil, que se quer identificar aqui a existência de um projeto estético capaz de operar no público um nível de organização das “vivências” em termos de uma nova sensibilidade existencial-perceptiva.

É de tal complexidade a importância desses elementos, que um autor como Huyssen (1997) chega mesmo a exaltá-lo. Cabe citar, aqui, uma passagem sua nesse sentido:

Atualmente, as melhores esperanças da vanguarda histórica não estão incorporadas em nenhuma obra de arte em particular, mas em movimentos descentralizados que trabalhem pela transformação do cotidiano. A questão então seria reter a tentativa da vanguarda de indicar aquelas experiências humanas que não foram ainda subsumidas pelo capital ou que foram estimuladas mas não satisfeitas por ele. A experiência estética em particular deve ter seu lugar nesta transformação do cotidiano, já que está capacitada como nenhuma outra para organizar a fantasia, as emoções e a sensualidade contra a dessublimação repressora que é

tão característica da cultura capitalista desde os anos 60 (HUYSEN, 1997, p.38).

Com efeito, o recurso a Benjamin, em sua conceptualização da destruição da *aura* artística, é de caráter primordial nessa discussão, devendo-se ao fato de que, em larga medida, tal orientação se apresenta em profunda consonância com os princípios estéticos de arte-vida em muitas das vanguardas artísticas às quais se tem como referência. No caso de Hélio Oiticica, deve-se ressaltar o propósito da criação de um projeto experimental-artístico no âmbito da arte brasileira como expressão do que Mario Pedrosa chamou de “novo ciclo de vocação antiarte”, de “arte pós-moderna”: “que não é mais puramente artístico, mas cultural, radicalmente diferente do anterior...” (PEDROSA Apud OITICICA, 1986, p. 09). E embora nossa atenção esteja centrada nas atividades de Oiticica, isso não exclui a possibilidade de se ter referência num conjunto mais amplo das manifestações da vanguarda brasileira, particularmente desde o Neoconcretismo. Ao contrário, qualquer estudo dessa natureza deve levar em conta o momento histórico e o espaço social em que se deram as transformações conceptuais que vão marcar a trajetória estética do artista; no caso, aqui, Hélio Oiticica.

Nesse sentido, deve-se ressaltar que as considerações que serão postas em debate no capítulo que se segue não assumirão uma perspectiva de natureza biográfica, mas, diversamente, encontrar-se-ão orientadas para o reconhecimento do um “espaço articulado como campo de forças” que possibilite mediar texto e contexto dos discursos e práticas de sua obra artística face à um quadro mais geral de campos de significações (BOURDIEU, 1996; SARLO, 1997). Nesse sentido, ainda, para o que nos interessa no momento, deve-se proceder por uma análise que articule a tensão presente no discurso do artista frente à

história recente das vanguardas artísticas - suas tendências e conflitos internos ao próprio campo artístico; ao jogo das tensões política e socioeconômicas dos anos 60, advindo desde o pós-guerra; assim como, as reações e adesões mantidas em relação ao campo cultural-estético referencial do seu trabalho: isto remonta tanto ao primeiro item acima mencionado, o do quadro histórico das influências estéticas vividas pelo artista - Dadaísmo, Surrealismo, Antropofagia oswaldiana, contracultura -, como ao item segundo, referente à conjunção sócio-cultural e político-econômico da época - modernização industrial, aumento das tensões sociais, ampliação do ideário de uma consciência política de participação, aumento das organizações sociais de luta, populismo, elitismo, tradicionalismo.

Por fim, como assinala Canclini (1979), é nesse contexto que na década de 60 vai se configurar “definitivamente o processo de autonomização do campo artístico e do desenvolvimento das vanguardas experimentais”, já iniciado desde os anos 20 (CANCLINI, 1979, p.79).

Por outro lado, com o fim de se atribuir uma maior flexibilização ao conceito de campo artístico de Bourdieu, deve-se levar em conta a teoria da ação coletiva desenvolvida por Becker (1977), quando o autor assinala que a arte como ação coletiva se configura no próprio fato de o mundo artístico estar envolvido em “redes elaboradas de cooperação” (BECKER, 1977, p.207). Sendo que tais elos cooperativos, como vimos, impõem uma divisão do trabalho artístico que, para o autor, podem se apresentar de forma elementar pela divisão entre artistas e pessoal de apoio. Assim como a idéia de “campo” e “posição no campo” em Bourdieu, Becker identifica a existência de conflito entre as categorias de artistas e pessoal de apoio, segundo padrões e interesses existentes. Mas o

modo de cooperação existente no mundo artístico não implica que as ações aí envolvidas se dêem de uma maneira puramente espontânea. A rigor, a cooperação é fruto, em larga medida, de formas convencionais ou habituais do fazer artístico e que se definiram mais ou menos consensualmente através de crenças de ordem moral e estética. Contudo, Becker admite um processo relacional altamente flexível no tocante ao mundo artístico e suas convenções, que, de resto, podem ser modificadas. Com efeito, a flexibilidade do mundo da arte se encontra no fato de que embora o artista possa trabalhar em acordo com as convenções do elo cooperativo, pode, igualmente, trabalhar de modo isolado em relação à cooperação.

Entre nós, aliás, no que pese as distinções de princípio, tais manifestações se fizeram representar nos procedimentos da Arte Concreta e Neoconcreta - tendência emergente das próprias contradições vividas pela arte Concreta. Embora tardio (BELLUZZO, 1990), o projeto de uma arte construtiva no Brasil significou, no âmbito das artes plásticas, um importante processo de ruptura para com o que havia de mais visivelmente dominante na época: o simbólico, o expressivo ou representativo (BRITO, 1985). Em particular, com respeito à arte social, tão significativa em Portinari, dentre outros.

Nesse sentido, os movimentos concreto e neoconcreto, no que pese a divergência interna, representavam um projeto de arte que buscava a configuração de uma linguagem artística tanto objetiva quanto universal. Tal projeto visava afirmar, como vimos, o caráter específico da produção artística enquanto conhecimento rigoroso e de organização formal (BRITO, 1985), bem como, enquanto princípio integrativo do processo social, historicamente evolutivo e, logicamente, funcional à construção social. Tratava-se de pesquisar a linguagem da arte em termos não-figurativos, numa ordem de experimentação

de um abstracionismo geométrico, contra tendências tidas como irracionais, representativas, metafóricas, empíricas.

O Neoconcretismo, por sua vez, se distinguirá do Concretismo, particularmente, pela tensão que irá estabelecer no próprio interior daqueles elementos de positividade construtiva: mais diretamente no que se refere à acusação, feita pelos neoconcretos, de que o racionalismo e objetivismo da arte Concreta estavam reduzidos a um tipo de mecanicismo funcional e modernizante de arte industrial, fazendo vir à tona uma forte característica negativa em defesa de uma teoria do não-objeto, capaz de atingir o sujeito numa dimensão existencial-orgânica (BRITO, 1985). Esta negatividade se dá, em parte, pela influência do movimento Dadaísta, que além de questionar a linguagem artística, seus fundamentos e função, o fez num contexto sócio-político que visava pôr em questão “a própria ordem social”, a partir do tratamento que dispensaram à arte, tendente a aguçar ainda mais radicalmente as contradições internas desta. Aliás, pode-se perceber uma tendência mais ortodoxa do legado construtivista europeu sobre o grupo concreto, ao passo que a vertente neoconcreta avança mais no sentido de uma síntese possível entre, por exemplo, construtivismo e dadaísmo – apresentando, inclusive, um perfil que mais se aproxima, também, da força combativa do construtivismo russo.

Numa rápida retrospectiva da arte concreta no Brasil, depois de situar as primeiras manifestações da arte concreta, entre nós, não surge como resultado de uma evolução natural da pintura moderna brasileira, mas, como reação ao sistema de representação dominante, tal como já apontado por Brito; Gullar (1999) vai distinguir, nas manifestações do abstracionismo geométrico dos grupos concretos do Rio e de São Paulo uma característica claramente “adogmática” no grupo carioca, liderado por Ivan Serpa, em

torno do Grupo Frente, diferentemente da postura “dogmática” do grupo paulista, especialmente representado pelas figuras de Waldermar Cordeiro e Geraldo de Barros. Para Gullar, ambas as tendências não escapavam do exagero de, no primeiro caso, não levar em conta questões básicas da “estética concretista” e, no segundo, a disposição de seguir rigorosamente as bases do programa estético concretista – caso distinto desses exageros são as figuras da Lygia Clark e Franz Weissmann, que, segundo o autor, vão definir o percurso da arte concreta brasileira a partir do movimento neoconcreto, surgido da cisão que se dá entre cariocas e paulistas a partir da I Exposição de Arte Concreta (GULLAR, 1999, p. 232-235).

Com referência ao manifesto lançado na *I Exposição Neoconcreta*, Gullar ressalta que o termo neoconcreto é definido em termos de uma tomada de posição frente ao não figurativismo na arte, em especial, frente aos destinos da arte concreta no Brasil. A principal crítica do manifesto é para com o caráter exarcebado de um racionalismo científico que sobrepõe seu objetivismo aos problemas de ordem estética. Como diz o manifesto, segundo a proposição de Gullar:

Sendo na sua origem uma reação à linguagem impressionista, a cuja dissolução opunha um novo sentido construtivo, a arte dita geométrica deixar-se-ia influenciar pelas novas concepções da Física e da Mecânica, tendendo naturalmente para uma racionalização cada vez maior dos propósitos estéticos. A influência da ciência sobre a arte, na primeira metade deste século – diz o ‘Manifesto Neoconcreto’ – não se fez apenas sobre a realização das obras mas, sobretudo, sobre as teorias e a crítica de arte que à falta de uma terminologia nova e precisa, adotou a linguagem e o ponto de vista científicos colocando-se muitas vezes numa posição que traía a complexidade do trabalho criador. Daí resultou uma orientação limitada da experiência, em alguns casos, e noutros a simplificação dos problemas colocados por alguns grandes artistas e a incompreensão das idéias e propósitos contidos em suas obras. Assim, os neoconcretos propunham uma revisão

das idéias expendidas a respeito de Mondrian, de Malevitch, de Pevsner e de outros, partindo da convicção básica de que a obra de arte não pode ser mera ilustração de conceitos apriorísticos (GULLAR, 1999, p. 244-245).

Ao romperem com o princípio de um pragmatismo harmonioso e, conseqüentemente, funcional da técnica e assumindo uma vertente fenomenológica (FAVARETTO, 1992) que buscava bem mais o “envolvimento existencial do espectador com a obra”, embora mantivessem uma forte orientação construtiva, os Neoconcretos irão se valer das influências advindas daquela negatividade.

No que se refere aos antecedentes próprios ao cenário artístico e cultural brasileiro, pode-se afirmar uma clara aproximação dos neoconcretos com a primeira fase do movimento modernista (BRITO, 1985); particularmente, no que diz respeito ao fundamento estético e anárquico da vertente oswaldiana da Antropofagia.

Na poética oswaldiana, os fatos da cultura se apresentam como referentes primeiro tanto dos elementos formais quanto materiais. Dessa forma, Oswald reelabora um retorno ao material da perspectiva de um “realismo fatual-empírico”, fundado na influência cubista e dadaísta, que se expressa na forma alegórica do novo e do original enquanto “surpresa”, visto que esta se manifesta na inovação (NUNES, 1975). Segundo Nunes, os manifestos Pau-Brasil e Antropofágico são expressão da centralidade da perspectiva estética do modernismo, inseparável de um esquema interpretativo da cultura brasileira, constituinte de um elemento de diferenciação ideológica dentro do próprio movimento (idem).

As vanguardas artísticas na A.L. dos anos 20-30, sob a influência das vanguardas européias, parecem condensar “aspirações ditas românticas e novos processos de

atualização da linguagem”. Uma das características básicas das práticas artísticas da vanguarda foi a sujeição da arte ao domínio subjetivo enquanto força configuradora; disso resultando uma maior autonomia da arte em relação aos condicionamentos de ordem externa, bem como, de livre arbítrio do autor. Nessa linha de pensamento, o exercício experimental da linguagem como o fundamento prático da arte de vanguarda, se apresenta como o ainda não instituído: em que novas atitudes, ações, procedimentos orientam o ainda não pensado, levando a uma atualização do pensamento (BELLUZZO, 1990, p. 16).

Para Belluzzo, isso tem sido mais importante para a vanguarda, do que as técnicas, em sentido tradicional. A arte é, assim, um modo de conhecimento do mundo e de si mesma: uma vez que indaga sobre a forma e orienta a obra para uma lógica própria. Com efeito, depreende-se daí, que o teor crítico e autocrítico das vanguardas traduz suas poéticas em termos de teoria e prática artísticas. É nesse sentido que se estabelece a relação crítica das vanguardas com a arte enquanto instituição social. A arte se especializa como um fim em si mesma. O que implica na introdução do indivíduo no âmbito dos processos artísticos, possibilitando-lhe maior liberdade para definir as regras do jogo artístico: o artista procura em si mesmo a substância artística, donde se pode tirar “inúmeras ordens possíveis” (BELLUZZO, 1990, p.17-18).

Belluzzo aponta vários níveis das práticas vanguardistas na A. L. No tocante ao Brasil, em 22, se observa que se apresentam propostas renovadoras sem que se tenha um programa estético definido. Para ela, tendências acima das divergências e o tom de blague exercitado pelos modernistas, formam o ponto de ruptura desse grupo com as tradições acadêmicas. Observa-se, neste contexto, uma situação um tanto paradoxal: renovação artística, fora do mercado e do patronato oficial, mas com apoio da burguesia cafeeira,

significou um exercício de independência do artista, inclusive frente ao aparato produtivo e distributivo. Por outro lado, do ponto de vista do patronato do Estado isso implicou, mais tarde, numa arte pública, mural e populista (BELLUZZO, 1990, p. 18).

Se o artista moderno europeu se insurgiu contra o naturalismo romântico, optando pelo artificialismo, desenraizando-se num relativismo cultural (diversidade cultural e encontro de culturas subjacentes); a contrapartida do artista latino-americano e brasileiro modernista será, inicialmente, a de uma visão distanciada fecunda do país de origem visto da Europa. Em seguida, reconhecimento das diferenças culturais internas que se tornam material de elaboração artística. Para isso contribuem, respeitando-se os aspectos distintivos da realidade européia e latino-americana, a visão antropológica no fundamento e valorização dos novos procedimentos artísticos (BELLUZZO, 1990, p.18-19).

Nesse sentido, os próprios recursos artísticos propiciaram a re-visão cultural. No caso do Modernismo da A.L., a re-visão cultural é o que vai compor a sua própria ótica. Em sentido amplo, a consciência cultural se apresenta como o princípio estrutural das vanguardas.

Para Belluzzo, a idéia de antropofagia cultural em Oswald de Andrade seria um exemplo de disjunção e distanciamento de si mesmo: já presente na poesia e no Manifesto Pau-Brasil na forma de ironia, fragmentação, descontinuidade, construtividade .

Mas esse momento inicial, de caráter essencialmente especulativo, enfrenta um duplo desafio: a utilização de novos métodos de trabalho, aliado à subordinação a ponto de vista subjetivo. O que implicou numa distância artista/público. Aspecto válido tanto para o Brasil quanto para a A.L. A controvérsia aqui está no aspecto de o artista se

manifestar em termos da mediação entre expressão pessoal e a dimensão que se confunde com a consciência de uma cultura própria (BELLUZZO, 1990, p.22).

Nos anos 20, a dimensão política da prática artística, em sua polêmica contra os valores tradicionais, se caracterizava em termos de uma crítica da própria arte; nos anos 30, a crítica artística sede lugar à crítica social, na intenção de reaproximar arte/sociedade. Por outro lado, embora seja possível a identificação de divergências entre os manifestos e as práticas artísticas, a construção em arte na fase inicial do modernismo brasileiro se identifica com a construção de uma nova sociedade. Nesse sentido, a antropofagia artística é a superação da contradição dos países dependentes: uma vez que o artista vive a tensão entre o envolvimento e o distanciamento, a adesão e a negação crítica, a inocência e a ironia, a deglutição e a incorporação. Essa se caracteriza como uma das tentativas de síntese cultural das vanguardas da A. L. Uma visão inédita da vanguarda na A.L., apresentada por Belluzzo, vai enfatizar a superação do mimetismo e a recriação do mundo: reinvenção do passado, com o mito da criação, da fundação da origem: como fundamento da arte (BELLUZZO, 1990, p. 23-24).

Em seu estudo sobre Oswald, Helena (1985) argumenta sobre dois modos de interpretação da idéia de Antropofagia. Uma, relacionada à configuração de um *ethos* cultural brasileiro que “se caracteriza por um libelo ‘deglutidor’ do discurso europeu, com características satíricas e a inserção de um vocabulário coloquial e usos lingüísticos de raízes indígenas”, com variações diversas desde a fase colonial, com Gregório de Matos, até a modernidade, com Oswald de Andrade. Outra, onde a Antropofagia assume a perspectiva do modernismo na arte, “caracterizada por uma atitude altamente crítica e contestadora, (...) revelando-se um veio condutor da crítica à dependência cultural”, ponto

a que se prende a autora como central para a sua discussão (HELENA, 1985, p. 154). A meu ver, esse elemento alegórico da Antropofagia na poética oswaldiana se mostra como algo fundamental, ao lado da experiência de síntese entre Construtivismo e Dadaísmo, na elaboração do itinerário de uma arte brasileira em Hélio Oiticica – com efeito, esse é um ponto crucial que tentaremos desenvolver no próximo capítulo.

Além disso, um terceiro campo de influência se dará a partir das sinalizações orientadas pelo movimento da contracultura, bodyart, happenings, arte performática (ZILIO: 1982; ARANTES: 1983). Com efeito, é a partir deste contexto cultural, que o projeto de Hélio Oiticica vai se configurar, num pós-Neoconcretismo, em termos de uma arte ambiental.

Trata-se da afirmação de um modelo de síntese política capaz de reunir elementos do Dadaísmo e do Construtivismo - em que tanto a arte não mais é concebida como elemento de contemplação, quanto o artista é visto como um “propositor” e o público como “participador” da obra: onde a *sócio-ambientação* da obra artística se apresenta como ponto de partida de “todas as manifestações sociais e políticas, ou ao menos o fermento para tal” (OITICICA APUD ZILIO, 1982, p.28).

Nesse sentido, pode-se identificar em Hélio Oiticica o princípio de uma experiência estética que se apresenta como um projeto artístico dos anos 1960, orientado para intervir no ambiente cultural e sócio-político do cotidiano brasileiro. Isto no sentido de organização das “vivências” rumo a uma total destruição do que Benjamin (1980) chamou de “aura” artística.

Vale dizer que em Benjamin, como já vimos, o sentido de “aura” está sempre relacionado à idéia de símbolo enquanto concepção universalizante e restauradora de obra

de arte como valor cultural, no sentido consagrado pela história da arte e pelos românticos, em contraposição ao alegórico que, segundo pensa, expressa um nível distinto de “articulação entre a arte e a história, que não se adequa aos interesses das classes dominantes”. Helena (1985) indica a visão benjaminiana de alegoria nessa passagem do seu comentário a esse respeito:

não sendo uma imagem jocosa, como julgavam os românticos, mas uma forma de expressão que manifesta instâncias reprimidas historicamente, a alegoria trabalha com resíduos, fragmentos, ruínas. Ao contrário do símbolo, que tende a apresentar a arte como algo que se atemporaliza e universaliza, a alegoria opera em intimidade com o elemento histórico, a contingência, enfim, com o material desprezado pelas posturas tanto idealizantes quanto classicizantes (HELENA, 1985, p. 16).

Para Benjamin, “as alegorias são no reino dos pensamentos o que são as ruínas no reino das coisas” (BENJAMIN, 1984, p. 200). Enquanto o símbolo representa o tempo mítico de transfiguração conciliadora, a alegoria significará a atualidade do agora (MURICY, 1999, p. 173). Pode-se dizer que, enquanto a categoria de obra arte orgânica tende para a dimensão do símbolo, as obras de arte inorgânicas tendem para o alegórico. Com efeito, Bürger demonstra a utilidade do conceito de alegoria benjaminiano para o estudo das obras de arte inorgânicas, cujo desenvolvimento é “tarefa central da teoria da vanguarda” (BÜRGER, 1993, p.117). Um ponto crucial para o entendimento do alegórico como fonte de interpretação da obra de arte inorgânica diz respeito ao conceito de montagem e à fragmentação da realidade que lhe é pressuposto. De acordo com o autor, pode-se decompor o conceito de alegoria num esquema tal como se segue:

1. O alegórico arranca um elemento à totalidade do contexto social, isola-o, despoja-o da sua função. A alegoria, portanto, é essencialmente um fragmento em contraste com o símbolo

orgânico (...) 2. O alegórico cria sentido ao reunir esses fragmentos de realidade isolados. Trata-se de um sentido dado, que não resulta do contexto original dos fragmentos. 3. Benjamin interpreta a função do alegórico como expressão de melancolia (...) [trata-se do que Benjamin chama de dialética parada: quando o objeto alegórico não irradia sentido ou significado, tendo como sentido apenas o que lhe é atribuído pelo alegorista.] 4. Benjamin também alude ao plano da recepção. [o fragmento alegórico como representação histórica da decadência, da paisagem fúnebre tal como primeiramente se apresenta] (BÜRGER, 1993, p.117-118).

Em conclusão, assinala Bürger:

A obra de arte orgânica pretende ocultar o seu artifício [ter a aparência de natureza]. A obra de vanguarda, pelo contrário, oferece-se como produto artístico, como artefato. Nesta medida, a montagem pode servir como princípio básico da arte vanguardista. A obra ‘montada’ dá a entender que é composta de fragmentos de realidade, acabando com a aparência de totalidade. Assim, a instituição arte realiza-se paradoxalmente na própria obra de arte. A reintegração da arte na práxis vital propõe-se revolucionar a vida e provoca uma revolução na arte (...) Na obra de vanguarda só pode falar-se em sentido figurado de ‘totalidade da obra’, como soma da totalidade dos possíveis sentidos (BÜRGER, 1993, p.121-122).

Por outro lado, para uma interpretação da alegoria moderna em Benjamin, é necessário ter em conta, como vimos, a polaridade por ele identificada entre o conceito de *experiência*, que se encontra relacionado tanto à memória individual quanto coletiva, ao inconsciente e à tradição, de um lado, e de outro, o conceito de *vivência*, relacionado “à existência privada, à solidão, à percepção consciente” (MURICY, 1999, p.184). Esta polaridade é indicativa de que, na modernidade, constata-se o declínio da experiência e a intensificação do aspecto de vivência. Tal constatação, como dito anteriormente, leva Benjamin a saudar o caráter destrutivo surgido com o advento da nova barbárie:

O que chama de ‘conceito novo e positivo de barbárie’ supõe, por um lado, como impulso para a ruptura com o passado cultural,

‘uma desilusão radical com o século’. Supõe também, por outro, uma ‘total fidelidade a esse século’, um compromisso definitivo do homem moderno com a sua precária atualidade. Estar despossuído do passado significa não só constatar a pobreza do presente mas também, principalmente, a urgência em inventar, em construir o novo. A miséria será a honestidade e a esperança desse homem moderno destituído de tradição. Na terra devastada da época moderna, a ‘nova barbárie’ é uma promessa de renascimento (MURICI, 1999, p. 185)

Em tais considerações, vemos que Benjamin defende uma barbárie positiva contra uma barbárie negativa, que seria, para ele, a barbárie da cultura burguesa. Com efeito, a barbárie positiva seria uma ruptura com o “destino fatídico” dessa cultura. Nesse sentido, a barbárie é, ao mesmo tempo, a antinomia e o correlato do termo cultura. Assim, a barbárie positiva e seu caráter destrutivo seriam adversários do fenômeno histórico da cultura encarnada pelo “burguês citadino, dotado de uma privacidade, de uma cultivada e solitária interioridade: o ‘homem-estorjo’” (MURICI, 1999, p.188). O que a cultura burguesa ocasiona é a cisão entre os interesses interiores do homem e os de sua vida coletiva, que leva à perda da experiência comunicável.

Nesse sentido, o elogio da barbárie positiva, feito por Benjamin, liga-se particularmente a uma leitura da experiência como recurso mnemônico e inconsciente, capaz de aflorar de estados de alerta da percepção como experiência do choque. Tal recurso mnemônico seria potencializador de uma experiência coletiva na modernidade, através de tendências evolutivas da arte que ele identificava em certas condições produtivas e suas rupturas com uma tradição pautada por uma história unilinear (MURICI, 1999, p.191).

É no âmbito dessa configuração do alegórico que pretendo traçar, no capítulo seguinte, de tratamento do discurso de Hélio Oiticica, um entendimento de seu projeto artístico. Trata-se de um trabalho apreendido não exclusivamente em termos plásticos, mas, sobretudo, em termos de um processo que se manifesta num nível estético-político-ético. Ou seja, naquilo a que se considera como existindo sem divisões de teoria/prática (ZILIO, 1999, p. 23-34). Com efeito, sua obra se expressa, aguda e refinadamente, a partir do recrudescimento das contradições fundamentais próprias ao universo cultural em cujo contexto se encontrava imerso. Como diz Zilio, tratava-se, pois, de uma “obra permeada por seus programas teóricos através da palavra/discurso” - donde questionava todo o sistema de arte (ZILIO, 1999, p. 23-34).

Para Pedrosa (1986), o pós-Neoconcretismo no Brasil se traduz como o momento pós-moderno, de antiarte, no sentido que implica num distanciamento crítico que pense a arte moderna em suas limitações históricas, “os valores propriamente plásticos tendem a ser absorvidos na plasticidade das estruturas perceptivas e situacionistas” (PEDROSA, 1986, p. 9). Esse momento, no projeto de Oiticica, pode ser caracterizado como aquele em que se reúnem duas tendências contrapostas historicamente: Construtivismo e Dadaísmo. Se Malevitch é a principal influência construtivista vivida pelo artista, Duchamp é o ponto a partir do qual Oiticica forma um parâmetro crítico do reformismo da corrente construtivista. Tanto que os *ready-made* de Duchamp vão exercer estreita influência sobre os experimentos de Oiticica nos trabalhos que ele denominou de “apropriações” – que incluía a participação do público (ZILIO, 1999, p. 23-34).

A isso Oiticica denominava de antiarte, que é a compreensão e razão de ser do artista, que não se caracteriza aqui como criador para a contemplação, mas sim como um

motivador para a criação – que só se completa no envolvimento ativo do “espectador” como “participador” no processo. A antiarte seria, assim, uma atividade criadora latente, motivada pelo artista, orientada para uma forma de necessidade coletiva. Por outro lado, não se tratava de atribuir ao espectador a função de criador, mas de possibilitar-lhe algum nível de “participação” em que “ache” o que realizar de modo criativo – onde mesmo o “não-achar” se traduz como um tipo significativo de participação (ZILIO, 1999, p. 26-27).

É esse projeto o que leva Oiticica a uma definição de arte ambiental como reunião do indivisível de todas as modalidades em posse do artista ao criar”: tanto aquelas familiares, quanto as resultantes da inventividade do artista ou a participação do espectador. (ZILIO, 1999, p. 27). Como acentua o próprio Hélio Oiticica, “a participação ‘sócio-ambiental’ é a partida para todas as modificações sociais e políticas, ou ao menos o fermento para tal” (OITICICA APUD ZILIO, 1999, p.28).

E conclui Oiticica:

A conclusão fundamental de toda essa posição é a de que, sobrepujando todas as deficiências sociais, éticas, individuais, está uma necessidade superior em cada um de criar, fazer algo que preencha interiormente o vácuo que é a razão dessa mesma necessidade – é a necessidade de realização, completação e razão de ser da vida. À tal finalidade teria aspirado o esforço total humano durante séculos – a arte é então uma etapa disso, passageira, sofrível de modificações como as que agora se operam (...) O princípio decisivo seria o seguinte: a vitalidade, individual e coletiva, será o soerguimento de algo sólido e real, apesar do subdesenvolvimento e caos – desse caos vietnamesco é que nascerá o futuro, não do conformismo e do otarismo. Só derrubando furiosamente poderemos erguer algo válido e palpável: a nossa realidade (OITICICA, 1986, p.83).

Zílio indica como a tendência ao ambiental na obra de Oiticica, o leva a uma relação direta com o social. Isto fica mais evidente na ênfase com que propõe a

participação do público na realização efetiva da obra de arte; dentro, é claro, de uma realidade muito particular.

Mas se surge com Oiticica o primeiro nível de preocupação com a figuração do nacional na arte contemporânea brasileira, é bom entender que tal questão se dá apenas de uma forma indireta, em que o aspecto dominante é a própria “gênese do seu trabalho” – o artista intervém, problematizando, no acontecimento via um “código próprio à arte”, alterando o tipo de “relação inicial dos participantes numa perplexidade criativa”. Na medida em que se vale dos “recursos plásticos” e das “‘apropriações’ das manifestações coletivas”, Oiticica parece trilhar um roteiro que o leva a incursar sobre os “mitos populares”; o que possibilita desarticular a “estrutura dos eventos, provocando uma tensão interna que produza questionamento dos participantes. Isto se deve, evidentemente, à crença anarquista de Oiticica numa relação de libertação a ser travada com a arte (ZILIO, 1999, p. 27-35).

A proposta de Oiticica é, pois, aberta e ambivalente. Nela, o que é novo emerge de modo inconsciente das “tensões multivariáveis”, inclusive pela inserção da obra na “luta ideológica” pela a ação do próprio artista, dando sentido à forma (ARANTES, 1983). Como acentua Arantes, falando de Oiticica:

incorporar, deglutir, transformar – eis a proposta, contra qualquer forma de sublimação, escapismo ou saudosismo. Os meios de comunicação e a miséria nacional – não apenas uma imagem do Brasil, mas conforme o próprio Hélio, a criação de uma ‘imagem-estrutura’, do ‘projeto da raiz-Brasil’ – como dirá algum tempo depois, ao analisar a experiência -, o oposto da folclorização. ‘A fecundação universal da raiz-Brasil, a revelação de uma ‘potencialidade viva’, de uma ‘cultura em formação’. Ou ainda, anti-cultura, na medida em que não possui o caráter opressivo da ‘cultura’ – sempre imposta – como, por exemplo, toda ‘parafernália cultural-patriótica-folclórica-nacional’. Para ele,

dizíamos, o Brasil deve estar referido a um contexto universal. De nada adiantaria reforçar valores locais, irrelevantes diante da problemática mundial, é preciso saber ‘consumir o consumo’, ‘absorver antropofagicamente’ as influências externas – única maneira de ‘derrubar as defesas que nos impedem de ver o Brasil no mundo, ou como ele é realmente’, de modo a poder superar o atraso e a estagnação (ARANTES, 1983, p.14).

Retendo-se um pouco na discussão a propósito das vanguardas dos anos 60 e, em particular, nas práticas que orientaram a trajetória do trabalho de Oiticica, convém pontuar alguns aspectos de interesse não apenas para o entendimento de sua obra, mas, também, para pensá-la em termos de um radical processo de dessacralização da *aura* artística.

Para Arantes (1983), o que Oiticica propunha era não mais o tradicional modelo de se impor ao público “idéias e estruturas acabadas”, tratava-se de “descobrir” e inventar “objetos” no sentido da criação de um mundo orientado para a experimentação, onde o público faria parte dessa criação (intervindo direta ou indiretamente). E acrescenta a autora, citando Oiticica:

O que culminaria numa ‘anti-arte’, numa descentralização da arte, no ‘deslocamento do que se designa como arte, do campo intelectual, racional, para o da proposição criativa, vivencial’. (...) Era assim, como observava, menos pela mensagem explícita, do que pela vivência social, coletiva, que propiciava, que a arte possuía impacto político (OITICICA, 1986, p.5).

Ainda segundo Arantes, os acontecimentos da década de 60, em particular a derrota política por que passou o jogo democrático no Brasil, levou os artistas dessa tendência a “tentar provocar um impacto social revolucionário por uma alteração sobrevinda no interior mesmo da ordem artística” - tratava-se de romper com os limites do campo artístico, aproximando-se dos campos ético, político e social (OITICICA, 1986,

p.5). Com efeito, assumia-se assim um ideário próximo ao das vanguardas históricas do início do século, particularmente o Dadaísmo, sob a configuração *niilista* de um *caos* construtivo (OITICICA, 1986, p.05). Assimilando as referências dos movimentos de antiarte do início do século (Dadaísmo, particularmente Duchamp, Surrealismo e, no caso do modernismo brasileiro, Antropofagia de Oswald de Andrade), após os experimentos do Construtivismo, esse movimento artístico dos anos 60 vai se distanciar por completo do apelo recorrente às temáticas do nacional-popular. Diz Arantes:

Absorvidos já os recursos mais recentes da tecnologia e da arte internacionais, o questionamento da introjeção/rejeição das tradições e valores nacionais por esta modernidade deve se processar num outro plano – de desconstrução/reconstrução da própria linguagem artística (ARANTES, 1983, p. 14).

Ao se reivindicar a tensão arte-vida, não se quer outra coisa senão dimensionar a contradição efetiva de uma concepção de arte fundada num “gesto ao mesmo tempo destruidor e criador a se desdobrar em todos os níveis” (ARANTES, 1983, p.06). Nesse sentido, tal concepção parte de um princípio ambivalente no tratamento da matéria estética absorvendo, para a obra, tanto os elementos das paisagens culturais urbanas; quanto levando, para o cotidiano social, os mais sofisticados processos da criação artística – tudo isso alimentado pela irreverência dadaísta e da Antropofagia, por exemplo. Com efeito, para Oiticica, o projeto de uma arte brasileira deveria assumir as próprias contradições presentes em nossa cultura e em nossa época (e isto inclui um contexto internacional): isto, por sua vez, deve implicar num amplo quadro de “vivências” que nos ponha num constante embate entre uma diversidade de elementos contraditórios: do “ultrapassado” e

do “precário” ao “ultra-moderno” (ARANTES, 1983, p.07). Em síntese, tais ambiguidades eram assumidas nos seguintes termos:

pretendia-se uma arte que integrasse a atividade criadora na coletividade, que não fosse elitista, mas que não compactuasse com a miséria e a estagnação nacionais; para isto era necessário romper com as fronteiras locais, utilizar-se de todos os recursos técnicos avançados, projetar sobre ou para além deste subdesenvolvimento valores e instrumentos da sociedade capitalista avançada (ARANTES, 1983, p.10)

Por fim, as ambiguidades presentes num projeto experimental-estético como esse, deixa antever sua singularidade em relação ao influente movimento da arte *pop* internacional. A rigor, enquanto o movimento *pop* parece manter uma íntima relação e tensão entre arte e mercado, o que leva Baudrillard à acusação por sua vez simplista de que o “humor *pop* pode (...) ser apenas uma forma repressiva de desinibição do *american way of life* (BAUDRILLARD APUD ARANTES, 1983, p.10); o projeto experimental de muitos dos artistas brasileiros dos anos 60, particularmente Hélio Oiticica, situa-se mais numa perspectiva negativa daquela relação arte-mercado. Nisso, de fato, mais se aproximando dos princípios de destruição da *aura* artística, mantendo-se próximo das invenções dadaístas, particularmente Duchamp, e do antropofagismo oswaldiano.

Para Cocchiarale (sd), a experimentação é a própria centralidade da originalidade dos projetos artísticos de Hélio Oiticica, como também, de Lygia Clark e Lygia Pape, e não propriamente a linguagem geométrica da arte. Com efeito, o experimental se apresenta assim como o processo que os levou a superar os próprios limites formais do concretismo e do neoconcretismo. Para o autor, esse experimentalismo, originário do neoconcretismo, possibilitou a cada um desses artistas o levantamento de questões tidas

ainda hoje como essenciais e não resolvidas num circuito mais amplo da arte contemporânea, tais com, quebras das fronteiras entre práticas artísticas, participação do espectador e integração arte-vida que se apresenta como “um transbordamento da proposta neoconcreta de integração da espacialidade da obra com o espaço real” (COCCHIARALE, sd, p.07).

O autor apresenta, ainda, a questão da autonomia desse experimentalismo artístico brasileiro em relação a manifestações e tendências européias e americanas dos anos 1960, como a Pop Art. O reconhecimento dessa autonomia se dá de um ponto de vista de situações referenciais que lhes são próprias, e que chegaram a ser postas num circuito de vanguarda internacional. E isso inclui a tomada de posicionamento frente à situação política vivida pelo país àquela época. Esse momento será marcado pela tendência da nova figuração, em torno das mostras Opinião 65/66, que assume um sentido político dimensionado pela defesa das liberdades de expressão, de proposição e de opinião. Como enfatiza Cocchiarale:

Embora de tom ético-político, a questão teve implicações estéticas duradouras: não por estabelecer um novo movimento, mas por explicitar para aquela geração, principalmente através da reflexão de Hélio Oiticica (...) e do pensamento de Mário Pedrosa (...) o sentido histórico específico de sua contribuição para o futuro da arte brasileira (COCCHIARALE, sd, p.08).

O momento de surgimento da Nova Objetividade não se mostra tanto por uma unidade dogmática de movimento, ao contrário, está marcado de tendências diversas. Por outro lado, Hélio Oiticica aponta para algumas características de um esquema geral da Nova Objetividade, já identificado antes no seu próprio projeto experimental desde o neoconcretismo que, sob o signo da antropofagia, se apresenta como tendência para o

objeto, participação de espectador, tomada de posição frente a questões éticas, políticas e sociais e criação de novas condições do experimental. Como bem lembra Cocchiarele, nesse momento Hélio Oiticica traça uma “genealogia preocupada (...) com a caracterização de uma atitude brasileira de vanguarda” completamente distinta da tentativa de se estabelecer “característica plástica-formais típicas de nossa arte” (COCCHIARALE, sd, p.08).

Cocchiarele conclui seu diagnóstico identificando que os problemas centrais do desenvolvimento das artes visuais no Brasil, não se encontram exclusivamente na esfera da produção, mas, na ausência de um circuito de arte que não dependa exclusivamente do Estado, mas, que detenha um mercado que além de dinâmico seja fortalecido, descentralizado e profissional. O autor indica que, a

base histórica, resultado do entrecruzamento, na Nova objetividade, de dois momentos extremamente inventivos da produção artística do país, possibilitou a progressiva formação de um campo de ação experimental constituído pela contribuição de artistas de várias tendências e não apenas daquelas construtivistas. É importante assinalar que o experimentalismo quando pensado enquanto uma questão que possui uma dupla origem, antropófaga e neoconcreta (...) é, no Brasil, uma espécie de divisor de águas coletivo, não devendo, por isso mesmo, se confundido com processos experimentais nascidos espontaneamente nas práticas artísticas. Questão que permitiu a configuração de uma tradição em trânsito que, sem constituir um repertório formal ou temático, vem referenciando, caso a caso, a obra de parte de algumas gerações de artistas contemporâneo brasileiros. (...) Suas obras, ainda que involuntariamente, participam de uma constelação que, embora muito variada visual e formalmente, configura parte considerável da história recente de nosso olhar: tomadas separadamente elas podem, até, ser remetidas às questões da arte internacional. Seu sentido essencial deve ser buscado, porém, numa cadeia de nexos especificamente brasileiros (COCCHIARALE, sd, p.09-10).

Ainda com relação aos elementos do experimental na arte, podemos identificar algumas características no tocante a uma neoantropofagia presente nos anos 1960. A associação mais direta com as estratégias identificadas por Oswald de Andrade terá no movimento tropicalista sua caracterização mais perceptível. É essa neoantropofagia uma ação e intervenção articulada como uma forma radical de rever a produção cultural na década de 1960. Nesse sentido a antropofagia assume a posição de relativização dos parâmetros ideológicos que se polarizaram frente aos problemas culturais do Brasil naquele momento. Com efeito, o tropicalismo surge como tentativa de respostas à ausência de um projeto definido em termos de superação dos conflitos de interpretação da cultura. Isso se apresenta como exposição das indeterminações históricas e de linguagem do país; reinterpretação dos mitos culturais urbano-industriais misturando o arcaico e o moderno entre outros. O que o tropicalismo retém da antropofagia, é a concepção cultural sincrética, pesquisa de técnicas de expressão, humor corrosivo, atitude anárquica, anti-valores burgueses, não estabelecendo a dimensão etnográfica nem a tendência a conciliar culturas em conflitos. Trata-se de um universo sincrético como presente contraditório (FAVARETTO, 1979 p. 34-35).

O tropicalismo assumiria o caráter de um estranhamento em sua visão das manifestações da cultura, atacando versões hegemônicas e propondo uma nova sensibilidade e nova forma de compreensão das coisas. E há que se considerar a distância histórica e as características distintas entre o modo do primitivismo na antropofagia e no tropicalismo. Segundo Favaretto:

É preciso lembrar que representam os momentos terminais de inserção dos imperativos básicos da arte moderna: experimentalismo (ênfase no processo produtivo, espírito de

paródia, alegorização, visão grotesca e carnavalesca do mundo); conflito entre a exigência de nacionalização estética e o cosmopolitismo da prática artística; explicitação da situação problemática da arte. esta inserção, nos dois casos, deu-se pela devoração da tensão existente entre os elementos locais e os importados, compondo projetos de ruptura cultural. Diferenciaram-se, entretanto, pela maneira e pela importância atribuídas à assimilação das técnicas de vanguarda (FAVARETTO, 1979, p. 36).

Tanto que Favaretto alerta para o risco de reducionismo ao se generalizar as características apresentadas pela antropofagia e pelo tropicalismo, em que muitas vezes se atribui ao tropicalismo a função de mera adaptação da antropofagia para o momento cultural brasileiro da década de 60. Só para se ter um exemplo, a *metafísica bárbara* da antropofagia encobre o primitivismo fundindo nativismo e técnica, que se naturaliza, tratando esteticamente as contradições da esfera cultural, reduzidas ao idealismo de um *ethos* brasileiro. Assim, enquanto o procedimento antropofágico procura distanciar do material exposto à devoração os procedimentos que o estetizam, o tropicalismo vai adequar material inventariado e sua estetização. No tropicalismo, o tratamento étnico antropofágico se converte em valores da sociedade industrial emblematizados: aqui as contradições culturais são expostas por justaposições do tipo arcaico-moderno, ressaltando indeterminações históricas, recalques sociais e do culturalmente sincrético. Demonstrativo disso é o elemento cafona, cujo procedimento estético é específico da crítica tropicalista. Com efeito, ao problematizar a cafonice, o tropicalismo demonstra a capacidade de revelar características de “desinformação da *intelligentsia* brasileira” (FAVARETTO, 1979, p.37-38).

Por fim, sobre o distanciamento histórico entre as duas antropofagias, diz o autor: ela teve sua correspondência no “processo de instauração” entre nós, das “propostas do modernismo”, bem como, “ao de revisão e crítica de suas formulações estéticas e culturais”. Do debate sobre a originalidade da cultura nativa brasileira vai-se perceber um deslocamento para o da indústria cultural. Desse modo, da atenção sobre os “aspectos étnicos” migrou-se para os “político-econômicos”, em que discussões sobre estrangeirismos e localismos se dão sob o pano de fundo ideológico gerado pela situação pós-64 (FAVARETTO, 1979, p.38).

Capítulo 5

ITINERÁRIOS DE UM LABIRINTO

“Como artista integrante dessa vanguarda brasileira, e teórico, digo que o acervo de criações ao qual podemos chamar de vanguarda brasileira, são um fenômeno novo no panorama internacional, independente dessas manifestações típicas americanas ou européias. Vinculação existe, é claro, pois no campo da arte nada pode ser desligado de um contexto universal. (...) Toda a minha evolução de 1959 para cá tem sido na busca do que vim a chamar recentemente de uma ‘nova objetividade’, e creio ser esta a tendência específica da vanguarda brasileira atual. Houve como que a necessidade das descobertas das estruturas primordiais do que chamam ‘obra’, que se começaram a revelar com a transformação do quadro para uma estrutura ambiental (...) a criação dessa nova estrutura em bases sólidas e o gradativo surgimento dessa nova objetividade, que se caracteriza em princípio pela criação de novas ordens estruturais, não de ‘pintura’ ou ‘esculturas’, mas ordens ambientais, o que se poderiam chamar ‘objetos’. (...) A participação do espectador é fundamental aqui, é o princípio do que se poderiam chamar de ‘proposições para a criação’, que culmina no que formulei como antiarte. Não se trata mais de impor um acervo de idéias e estruturas acabadas ao espectador, mas de procurar pela descentralização da ‘arte’, pelo deslocamento do que se designa como arte, do campo intelectual racional, para o da proposição criativa vivencial; dar ao homem, ao indivíduo de hoje, a possibilidade de ‘experimentar a criação’, de descobrir pela participação, (...) diversas ordens, algo que para ele possua significado. Não se tratam mais de definições intelectuais seletivas (...) O artista hoje usa o que quer, mais liberdade criativa não é possível. (...) procurar um modo de dar ao indivíduo a possibilidade de ‘experimentar’, de deixar de ser espectador para ser participador. Ao artista cabe acentuar este ou aquele lado dessas ordens objetivas (...) Poder-se-ia chamar a isto de ‘novo realismo’ (...), mas prefiro o de ‘nova objetividade’, pois muito mais se dirigem estas experiências a descoberta de objetos pré-fabricados (...) ou a criação de objetos, mais generalizados entre nós, como que tentando criar um mundo experimental, onde possam os indivíduos ampliar o seu imaginário em todos os campos, principalmente, criar ele mesmo parte desse mundo (ou

ser solicitado a isso). No Brasil, livre de passados gloriosos como os europeus, ou de super-produções como os americanos, podemos com *élan* criar essa ‘nova objetividade’, que é dirigida principalmente por uma necessidade construtiva característica nossa (...) O que há de realmente pioneiro na nossa vanguarda é essa nova ‘fundação do objeto’, advinda da descrença nos valores esteticistas do quadro de cavalete e da escultura, para a procura de uma arte ambiental’(que para mim se identifica, por fim, com o conceito de antiarte). (...) Essa magia do objeto, essa vontade incontida pela construção de novos objetos perceptivos (tácteis, visuais, proposicionais, etc.), onde nada é excluído, desde a crítica social até a patenteação de situações-limite, são características fundamentais da nossa vanguarda, que é vanguarda mesmo e não arremedo internacional de país subdesenvolvido, como até agora o pensam a maioria das nossas ilustres vacas de presépio da crítica podre e fedorenta”.

(Hélio Oiticica – Situação da Vanguarda no Brasil)

Este capítulo tem como objetivo identificar em Hélio Oiticica o itinerário de um programa estético-artístico que procura se ocupar de uma verdadeira constelação de questões que têm orbitado o universo amplo da arte na modernidade, particularmente em sua dimensão contemporânea de uma crise da cultura configurada em termos de um momento pós-moderno. Nesse sentido, meu interesse primordial é o de estabelecer um possível diálogo entre os fundamentos de certos aspectos manifestos na arte experimental, desde as vanguardas modernas as neovanguardas pós-modernas, e certos elementos conceituais que se me apresentam como chaves analíticas fundamentais ao entendimento de um princípio crítico-criativo emancipador daquelas manifestações artísticas, nomeadamente identificadas no quadro das experiências vanguardistas, tanto histórica quanto contemporânea.

Diz respeito, essas colocações, à consideração do experimental na arte em termos do que foi denominado como característica da arte inorgânica, em contraposição ao aspecto de organicidade da obra de arte assim dimensionado pelo caráter contemplativo da relação obra-público. Este aspecto da organicidade da obra encontra-se teoricamente identificado com o princípio do que Benjamin chamou de *aura* artística, enquanto momento único de aparição de algo distante – o *hic et nunc* da fruição estética. É também o momento identificado pela ambição da obra em se apresentar como obra acabada, como dimensão simbólica de uma representação totalizante. Este aspecto, por sua vez, tem se caracterizado na sociedade capitalista pelo processo de capitulação sistemática da obra enquanto fetichismo da mercadoria, tal como salientado por Adorno na sua tese da manipulação.

Noutra perspectiva, estaria o primado da obra inorgânica. Aqui, ao contrário de um sentido acabado da obra, ou de uma representação totalizante, temos uma manifestação fundamentalmente processual, fragmentária, em que a relação ator-obra-público sofre uma profunda transformação, capaz de destruir qualquer sentido da aparição única da contemplação estética. Neste âmbito, em geral, não se pode falar de obra de arte, no sentido objetual do termo. Sendo, por certo, mais apropriado se falar em manifestação artística, dado o caráter fenomênico dessas realizações que, enquanto “obra”, se esgota no acontecimento, devido a sua inorganicidade, só permanecendo como elemento de fruição e sensibilização na memória dos envolvidos no processo. Ou seja, como *experiência* capaz de potencializar níveis de transformações da sensibilidade e percepção de mundo. A esses aspectos considerados da inorganicidade da obra, deu-se o sentido do caráter alegórico da obra de arte. Como vimos, anteriormente, o impulso alegórico, ao contrário do que indica

algumas teses sociológicas, não se restringe a uma explicação do momento histórico das vanguardas artísticas. Mas, também, de certas iniciativas do experimental nas neovanguardas na contemporaneidade.

A escolha de Hélio Oiticica como centro de nossa reflexão a luz desses problemas, se deve, em parte, à especificidade de como a obra desse artista se encontra indissociada do seu discurso. Isto corresponde a afirmar a existência de uma simultaneidade entre experiência artística e projeto, em que o programa experimental desenvolvido por Hélio Oiticica não se processa marcado por um lapso de tempo em que o discurso se apresente, sempre e necessariamente, como condição *pós-fato*.

Como diz o artista, a propósito de seu trabalho:

Sei o que faço e penso, por isso há anos escrevo para deixar tudo claro, (...) Há alguns anos minha evolução tomou um caminho que só eu percorro; impossível seria alguém fazer o que faço, ou muito menos influenciar-me em como ‘pensar’ ou como ‘agir’, (...) minha grande dificuldade e qualidade tem sido a de sempre me manter fiel ao meu pensamento e não fazer concessões a ninguém; perdi amigos, perdi muita coisa, mas nunca deixei de fazer o que quis, o que só eu posso fazer, além disso, procuro sempre defender e valorizar coisas que me dizem algo (...). (OITICICA, 1996: 101-102)

Várias são as ocasiões em que este ponto é assinalado. A título de exemplo, pode-se ver isto em Zílio (1982), quando assinala a coerência de um projeto sem divisões entre teoria e prática, tal como já indicado no capítulo anterior, em que a obra existe “permeada por seus programas teóricos através da palavra/discurso”; ou, como assinalado em Ramos (2001):

Escritos ao longo de toda a vida, seus textos constituíram sempre um dos mais poderosos mecanismo de estruturação do trabalho – mimetizam-no e chegam às vezes, em especial a partir dos anos 70, a colocar-se em seu lugar. Parecem, ao mesmo tempo, tratar de

obras já prontas e ser parte integrante delas, como uma poética que já estivesse inteira mas que se ampliasse a cada descoberta, partilhando assim uma ambigüidade entre dentro e fora própria de tudo o que fez. O curioso é que entre tantos saltos e surpresas jamais um único elemento discrepe, ameaçando a teoria. O trabalho parece condenado a acertar – daí o tom aflito de seus textos, que ao mesmo tempo anunciam e encarnam a coerência do projeto, carregando, como uma espécie de fatalidade, a consciência de que a obra está se cumprindo. (...) De toda forma, estes textos criam um programa, um todo jamais falseado por suas partes. É graças a eles que o circuito do trabalho se faz presente em cada etapa, recuperando elementos das etapas anteriores e apontando para as próximas. O perímetro das obras plásticas acaba sendo dado pelo poder de ampliação das questões de que os textos são portadores, num círculo virtuoso que retorna a elas, energizando-as. Este moto-contínuo parece um dos segredos de H.O., e mais uma das interiorizações de seu trabalho. Por maior que seja o salto criativo, a diferença entre um conjunto de obras e outro, o método subjacente nunca é contradito, numa corrente subterrânea que garante, de um lado, a continuidade entre as obras (como veremos, traço fundamental de toda a sua poética) e, de outro, a tradição construtiva de que se quer herdeiro. A estrutura geral do trabalho é fundamental (...) para garantir a genealogia construtiva, afastando, ou hierarquizando, os impulsos dadá-surrealistas que circulam cada vez mais fortemente. De toda forma, é ancorado desde o início nesta estrutura binária, obra e texto, que seu trabalho vai se lançar (RAMOS, 2001, p.2).

Além da identificação da importância da palavra-discurso no programa experimental de Hélio Oiticica; justifico minha opção, ainda, no reconhecimento pessoal dos limites com que me deparei no processo de elaboração da pesquisa, uma vez que não dispus de qualquer tipo de financiamento e/ou apoio material substantivo para viagens e para o levantamento mais efetivo do material documental: questão decisiva, pois, que me levou a definir meus estudos em torno da construção discursiva de Hélio Oiticica sobre o seu próprio programa experimental, que identifico simultaneamente como roteiros, que orientam seus projetos, e como algo que se apresenta na forma de uma teorização que não

fecha seu foco exclusivamente no plano de elaboração de um sentido apenas estético da “obra”, indo a um entendimento mais ampliado de um estar no mundo, de um sentido de política cultural geral no modo de fazer da arte contemporânea.

Por outro lado, tal observação está longe de querer ser, aqui, o modo de um discurso compensatório. “Da adversidade vivemos”, diz o artista. No fundo, considero mesmo ser possível trazer alguma contribuição ao entendimento de certos elementos nuançados no trabalho experimental de Oiticica, de forma a também contribuir, de um modo geral, e conseqüentemente, para com o debate da situação da arte na contemporaneidade. Com efeito, minha intenção é a de considerar a possível pertinência entre certos elementos conceituais presentes no discurso de Hélio Oiticica, e o que se encontra desenvolvido em algumas teses sobre amplos aspectos de entendimento da arte contemporânea. É sabido que o artista recusava terminantemente ser vinculado a qualquer tipo de classificação. Particularmente, não pretendo estabelecer qualquer enquadramento mais direto do seu trabalho, seja em que ordem for; tenho, contudo, o propósito de estabelecer a associação de certas passagens de seu discurso com alguns pontos que, na teoria artística, indicam uma preocupação com a afirmação de uma atitude crítico-emancipatória da arte frente aos processos que a levam a uma capitulação pela via institucional e/ou mercadológica. Nesse sentido, procuro perceber como certas intencionalidades manifestas no discurso do artista, convergem para certos aspectos claramente indicados nas teorias da vanguarda – sobretudo, o conceito de alegoria em Walter Benjamin; em especial, da alegoria moderna.

Este sentido de uma leitura da experiência de Hélio Oiticica a partir do conceito de alegoria, tal como Benjamin o define, assume a sua força particular na própria medida em

que se pode nele perceber, em atenção especial aqui para com o seu discurso, o estar de uma manifestação artística em que se deixa antever questões indicativas de tensões que se mostram indissolúveis entre o esquecimento e a anamnese, entre ruptura e continuidade, entre arte e cotidiano. Questões que compõem toda uma constelação de elementos próprios ao universo alegórico benjaminiano.

Exemplo disso pode-se tirar de uma passagem em que Oiticica procura dimensionar a tensão entre memória e esquecimento, entre o *experimental* e a diluição. Na citação seguinte, o artista procura indicar o *experimental* como núcleo básico do seu trabalho:

“sentença de morte para a pintura começou quando o processo de
assumir o experimental começou

durante década começando de 59 minha obra passou a assumir o experimental

conceitos de pintura escultura obra (de arte) acabada display
contemplação linearidade desintegraram-se simultaneamente

existe em 72 algum pintor importante q haja *assumido o experimental*
no canvas-moldura na aspiração mural ambiental espacial

não conheço

no Brasil país sem memória mataborrão das diluições muito se passou
depois da fenomenal década 50 na 60: nada foi absorvido

crises dos problemas extremos da pintura nos avassalaram problemas-limite
de sólida importância

não quero fazer história

quero falar de como bilaterais deram em núcleos penetráveis bólides
PARANGOLÉ meu programinha sem tempo descoberta do corpo proposição
coletiva tudo em meio à indiferença dos artistas do dia

foi enjeitado rejeitado

em 72 PARANGOLÉ me dá alegria parece tão claro novo como parecem claros
novos CONCRETOS de são Paulo NÃO OBJETO rio coisa-gente daqui dali
esquecidos nos vai-vens das ‘artes’

artes q são mortos equívocos cineastas artistas poetas q envelheceram

ri melhor quem ri por último: competição de ‘criadores de obras’

pintura escultura arte (obra &tc.) hão de continuar na área competitiva
(até bolsa de arte já temos) em q têm a ver com *assumir o experimental*

talento potencial individuais são logo diluídos no dia-a-dia competitivo
q estanca o experimental

brasil-babel q há de novo sob o novo

quem é inventor sente-se novo é novo metavanguarda ri do sério da série
não tá na linha do bonde já passou

não me interessam talentos estou farto de querer achar o novo no vestido
de novo

talentos q pintam desenham gravam CONSERVAM q não querem adiam evitam
o *experimental*

o *exercício experimental da liberdade* evocado por MARIO PEDROSA não
consiste na ‘criação de obras’ mas na *iniciativa de assumir o experimental*

pintou passou a ser pet da burguesia conservadora

cachorro bombom e pintura tapete cortina ir ao museu à madison vernissages

o potencial-experimental gerado no Brasil é o único anticolonial
não-culturalista nos escombros híbridos da ‘arte brasileira’

tão CONCRETO quanto a sua exportabilidade

voltarão sempre argumentos obscuros dúvidas de autenticidade assuntos
remordidos ignorância dos verdadeiros problemas (quais se o coma se
estabeleceu no q está à margem do experimental) (OITICICA, 1981, p. 50-51)

Essas tensões, por sua vez, podem ser observadas como resultantes de uma atitude
teoria-prática que, também indissociável e logicamente coerente, vai indicar a explosão de

um impulso crítico-criativo que se apresenta, respectivamente: 1) no estado de um jogo dionisíaco (da dança, do corpo), no traço mnêmico da experiência como estado da memória individual e coletiva (“subterrânea é a glorificação do sub”, o *Tropicália* como tentativa de pensar a miscigenação); 2) no ideário construtivista que pensa a estrutura segundo princípios racionais vs. indeterminação movida pela abertura à participação do espectador no sentido de uma manifestação coletiva da arte e da cultura e da cultura na arte (antiarte), no fundamento *in progress* do esquema geral de seu programa de intervenção; 3) na autonomia radical do tempo-espaço estéticos e desestetização arte-cotidiano, na relativização total dos critérios definidores das instâncias “arte” vs. “não-arte”, na arte como dimensão coerente do estético-ético-político.

Numa passagem do livro de Jacques (2001), a autora cita um longo depoimento de Lygia Pape, artista amiga de Oiticica, também participante do grupo neoconcreto, em que ela relata as transformações pessoais vividas por Oiticica quando da descoberta da Mangueira. Diz Pape:

Hélio era um jovem apolíneo, até um pouco pedante, que trabalhava com o seu pai na documentação do Museu Nacional, onde aprendeu uma metodologia: era muito organizado, disciplinado (...) Em 1964, seu pai morreu; um amigo nosso, o Jackson, então, levou o Hélio para a Mangueira, para pintar os carros, foi aí que ele descobriu um espaço dionisíaco, que não conhecia, não tinha a menor experiência. Parecia uma virgem que caiu do outro lado; ele não tinha mais o pai que poderia ser um super-ego. Descobriu, aí, o ritmo, a música. Ficou tão entusiasmado que começou a aprender a dançar, para poder participar dos desfiles, dos ensaios; se integrou na escola de samba, fez grandes amigos, ele descobriu o sexo, aí então foi uma esbórnica total na vida do Hélio, tanto que o Jackson dizia assim: ‘nada como se perder o pai!’. Hélio virou uma outra pessoa (...) Isso começa a interferir na obra dele, em 1964. A morte do pai coincidiu com o fim do movimento neoconcreto, já não havia aqueles compromissos mais ortodoxos. Aí ele começou a

incorporar essa experiência do morro [L.P. conta em detalhes como era a Mangueira na época], aquilo começa a fazer parte dos conselhos dele, da vivência dele [L.P. cita longamente os Parangolés e a obra Tropicália como exemplos dessa incorporação da nova experiência]. Ele muda radicalmente, até eticamente; ele era um apolíneo e passa a ser dionisíaco [L.P. discorre sobre a descoberta do sexo e da homossexualidade por H.O.] . Essas barreiras da cultura burguesa se rompem lá, é como se ele vestisse um outro Hélio, um Hélio do ‘morro’, que passou a invadir tudo: sua casa, sua vida e sua obra” (Pape Apud Jacques, 2001, p.27).

No que se segue, procuraremos desenvolver uma caracterização mais ampla do programa experimental de Hélio Oiticica, seguindo certas indicações orientadas pela literatura já existente. Assim serão considerados alguns estudos substantivamente reveladores dos elementos que compõem um sentido de arte antiarte no artista e que situam a singularidade do seu trabalho no âmbito da arte contemporânea. Em conjunção com essa discussão, a iniciativa será no sentido de uma tentativa de identificação do impulso alegórico na obra de Oiticica, a partir, mais especificamente de suas elaborações discursivas.

Do que já foi dito sobre Hélio Oiticica, poderíamos interpretar sua obra como algo que se caracteriza em termos de uma imbricação cultural em que o que se configura é um diálogo efetivo entre o campo estético das vanguardas construtivistas ocidentais e a descoberta da sensorialidade vernacular da cultura brasileira, levando o projeto de Oiticica a se apresentar nos moldes de uma singularidade que, no dizer de Favaretto (1992), assume uma transvalorização da própria arte – impulso central da arte contemporânea.

Estabelecendo as *Bases fundamentais para uma definição do “Parangolé*, diz Oiticica:

A descoberta do que chamo Parangolé marca o ponto crucial e define uma posição específica no desenvolvimento teórico de toda a minha experiência da estrutura-cor bi espaço, principalmente no que se refere a uma nova definição do que seja, nessa mesma experiência, o ‘objeto plástico’, ou seja, a obra. Não se trata, como poderia fazer supor o nome parangolé derivado da gíria folclórica, de uma implicação da fusão do folclore à minha experiência, ou de identificação desse teor, transposta ou não, de todo superficiais e inúteis (...) Aqui a especificidade é também bem marcante, nascida da criação do que chamo *Penetráveis*, *Núcleos* e *Bólides*, e que aqui assume dentro da arte contemporânea uma posição definida em correlação com as experiências desse teor. Não quero aqui a apreensão objetiva transposta dos materiais que se constitui a obra (...). Nessa procura de uma fundação objetiva, de um novo espaço e um novo tempo na obra no espaço ambiental, almeja esse sentido construtivo do *Parangolé* a uma ‘arte ambiental’ por excelência, que poderia ou não chegar a uma arquitetura característica, Há como uma hierarquia de ordens na plasmação experimental de *Núcleos*, *Penetráveis* e *Bólides*, todas elas, porém, dirigidas para essa criação de um mundo ambiental onde essa estrutura da obra se desenvolva e terça a sua trama original. A participação do espectador é também aqui característica em relação ao que hoje existe na arte em geral: é uma ‘participação ambiental’ por excelência. Trata-se da procura de ‘totalidades ambientais’ que seriam criadas e exploradas em todas as suas ordens, desde o infinitamente pequeno até o espaço arquitetônico, urbano etc. Essas ordens não estão estabelecidas *a priori* mas se criam segundo a necessidade criativa nascente. O uso, pois, de elementos pré-fabricados ou não que constituem essas obras importa somente como detalhe de totalidades significativas, e a escolha desses elementos responde à necessidade imediata de cada obra”. (OITICICA, 1986, p. 65-67).

Ou ainda, quando indica as possibilidades do crelazer, diz Hélio sobre a descoberta da ideia de *Parangolé*:

Parangolé é a descoberta da *raiz-aberta* pela primeira vez – *Tropicália* (a imagem-estrutura) e *Barracão* (comportamento-estrutura) são as evoluções naturais disso ou o projeto da raiz-Brasil (...) a fecundação universal da raiz-Brasil: as possibilidades culturais intransferíveis se expressam através de estruturas puramente universais (...) a busca imediata para o que denominei *Parangolé coletivo* (redundância, já que *Parangolé* desde o início propunha o coletivo como condição inerente): *propor* já em 1966-

67 era a condição primeira de tudo: *Tropicália* foi a proposição de uma condição aberta e descoberta dessa *raiz-estrutura-proposição* de um completo ambiente-comportamento – a ideia de *Barracão* absorve, como o super-mata-borrão, estrutura e participação-proposição, no que chamo comportamento-estrutura: a descoberta do *crelazer* como essencial à conclusão da participação-proposição: a catalisação das energias não-opressivas e a proposição do lazer ligado a elas” (OITICICA, 1981, p.48)

Essa transvalorização, pode-se dizer, se encontra, como vimos, em nítida relação com o processo de abertura estrutural do projeto do artista, em termos da conexão construtividade-experiência vivencial. Com efeito, o programa de arte em Hélio Oiticica procurou questionar, como se sabe, o espaço representativo na arte pela incorporação do tempo, e, pela proposição do corpo como elemento central de sua intervenção no ambiente artístico. Com isso, Oiticica tendeu a uma atitude que torna insolvente a esfera da arte objeto dentro do processo de criação coletiva, em sua abertura para a participação do espectador na construção do sentido vivencial daquela experiência estética – entendendo-se por isso, como já indicado, a força de uma proposição de expansão das capacidades sensoriais dos espectadores-participadores de modo a que possam explorar mais e mais seu próprio potencial criativo. Este é o sentido radical de antiarte para o artista, bem como, de pós-moderno para Mário Pedrosa (OITICICA, 1986, p. 9-13).

Veja-se, por exemplo, como Hélio se pronuncia a esse respeito, numa importante passagem de definição do seu campo experimental *Éden*, em que procura elaborar a conceituação do sentido do “Supra-Sensorial”. Embora longa, creio ser pertinente a citação:

O *Éden* é um campus experimental, uma espécie de taba, onde todas as experiências humanas são permitidas – humano enquanto possibilidade da espécie humana. É uma espécie de lugar mítico para as sensações, para as ações, para a feitura de coisas e

construção do cosmo interior de cada um – por isso, proposições ‘abertas’ são dadas e até mesmo materiais brutos e crus para o ‘fazer coisas’ que o participante será capaz de realizar. (...) Nunca estive tão contente quanto com este plano do Éden. Senti-me completamente livre de tudo, até de mim mesmo. Isto me veio com as novas idéias a que cheguei sobre o conceito de ‘Supra-Sensorial’, e para mim toda arte chega a isto: a necessidade de um significado Supra-Sensorial da vida, em transformar os processos de arte em sensações de vida. (...) Mas, quando uma proposição é feita para uma ‘participação sensorial”, ou uma ‘realização da participação’, quero relaciona-la a um sentido supra-sensorial, no qual o participante irá elaborar dentro de si mesmo suas próprias sensações, as quais foram ‘despertadas’ por tais sensações. (...) Este processo de ‘despertar’ é o do ‘Supra-Sensorial’: o participante é retirado do campo habitual e deslocado para um outro, desconhecido, que desperta suas regiões sensoriais internas e dá-lhe consciência de alguma região do seu ego, onde valores verdadeiros se afirmam. Se isto não se dá, é porque a participação não aconteceu (OITICICA, 1996, p.12).

E, ainda, referindo-se a dois trabalhos específicos, diz o artista:

Considero-os como trabalhos ‘abertos’ e ‘cósmicos’. Quero que o espectador crie suas próprias sensações a partir deles, mas sem condiciona-lo a uma ou outra sensação. A areia, a palha, são apenas diferenças qualitativas, e o espectador irá ‘atuar’ sobre estas áreas buscando ‘significados internos’ dentro de si mesmo, ao invés de tentar apreender significados externos ou sensações. (...) Música rítmica e dança tem sido a introdução principal dessas convicções para mim: quero chegar ao todo dessa área de atuação: social, psicológica, e ético. Outros processos similares podem ocorrer em sonho, meditação ascética e, em condições especiais, a chamada ‘emoção artística’ (...) “eu quero os sentidos especiais [da criação artística] que tomam lugar agora no meu trabalho e em muitas modernas manifestações de participação individual na ‘obra de arte’ – participação num sentido total, não apenas ‘manipulação’ que apele para os sentidos em isolamento (OITICICA, 1996, p. 2).

O sentido mais amplo da negatividade em Hélio Oiticica é o da temporalização das estruturas, na medida mesmo em que desloca o caráter formalista da estrutura construtiva para um processo de ressignificação da participação cultural dos protagonistas, o que leva

essa experiência a um redimensionamento cultural do público, pelo entrelaçamento daquela construtividade com o caráter vivencial do processo participativo. No fundo, trata-se de um processo que procura introduzir a dimensão da expressividade no âmbito do projeto construtivo: transformando vivência e cotidiano em expressão contraposta ao formalismo da objetualização da cor. Por outro lado, associar as necessidades e possibilidades do presente com os matizes do moderno se parece ser o ponto central a que Favaretto identifica como anamnese do moderno. Este aspecto do projeto de Oiticica nos leva, mais uma vez, ao sentido da alegoria moderna em Benjamin, na qual a constituição da experiência, que sofre o seu declínio na modernidade, se dá a partir da afluência de traços mnêmicos que irão compor o processo de redimensionamento perceptivo dos envolvidos no momento da abertura à participação tal como o artista apresenta em seu programa experimental. Esse redimensionamento assenta por sua vez no sentido da positividade que Benjamin identifica no caráter destrutivo de uma nova barbárie, o que ele denominaria de alegre destrutividade. Numa sugestiva passagem, Oiticica deixa pistas dessa relação de destrutividade alegre e positiva como princípio de construção, ou melhor, de transformação do cotidiano em expressão de felicidade e de liberdade no interior da própria ambiência vivencial buscada em seu projeto:

Já afirmei e torno a lembrar aqui: o meu programa ambiental a que chamo de maneira geral *Parangolé* não pretende estabelecer uma ‘nova moral’ ou coisa semelhante, mas ‘derrubar todas as morais’, pois que estas tendem a um conformismo estagnantes, a estereotipar opiniões e criar conceitos não criativos. A liberdade moral não é uma nova moral, mas uma espécie de antimoral, baseada na experiência de cada um: é perigosa e traz grandes infortúnios, mas jamais trai a quem a pratica: simplesmente dá a cada um o seu próprio encargo, a sua responsabilidade individual; está acima do bem, do mal, etc. Deste modo estão como que justificada todas as revoltas individuais contra valores e padrões estabelecidos: desde as mais socialmente organizadas (revoluções, p.ex.) até as mais viscerais e individuais (a do marginal, como é chamado aquele que se revolta, rouba e mata). São importantes tais manifestações, pois não esperam gratificações, a não ser a de uma felicidade utópica, mesmo que para isso conduza a autodestruição. Como é verdadeira a imagem do marginal que sonha ganhar dinheiro num determinado plano de assalto para dar casa à mãe ou construir a sua num campo, numa roça qualquer (modo de voltar ao anonimato), para ser ‘feliz’! Na verdade o crime é a busca

desesperada da felicidade autêntica, em contraposição aos valores sociais falsos, estabelecidos, estagnados, que pregam ou ‘bem-estar’ , a ‘vida em família”, mas que só funcionam para uma pequena minoria. Toda a grande aspiração humana de uma ‘vida feliz’ só virá à realização através de grande revolta e destruição: os sociólogos, os políticos inteligentes, teóricos que o digam! O programa do *Parangolé* é dar ‘mão forte’ a tais manifestações. Sei que é isto uma afirmação perigosa, de dois gumes, mais que vale a pena. (...) A antiarte é pois uma nova etapa (...); é o otimismo, é a criação de uma vitalidade na experiência humana criativa; o seu principal objetivo é o de dar ao público a chance de deixar de ser público espectador, de fora, para participante na atividade criadora. É o começo de uma expressão coletiva. O *Parangolé*, ou Programa Ambiental, como queiram, seja na sua forma incisivamente plástica (uso total dos valores plásticos táteis, visuais, auditivos, etc.) mais personalizada, como na sua mais disponível, aberta à transformação no espaço e no tempo e despersonalizada, é antiarte por excelência. (...) A conclusão fundamental de toda essa posição é a de que, sobrepujando todas as eficiências sociais, éticas, individuais, está uma necessidade superior em cada um de criar, fazer algo que preencha interiormente o vácuo que é a razão dessa mesma necessidade – é a necessidade de realização, completação e razão de ser da vida. (...) O princípio decisivo seria o seguinte: a vitalidade, individual e coletiva, será o soerguimento de algo sólido e real, apesar do subdesenvolvimento e caos – desse caos vietnamês é que nascerá o futuro, não do conformismo e do otarismo. Só derrubando furiosamente poderemos erguer algo válido e palpável: a nossa realidade (OITICICA, 1986, p. 81-83).

Corolário dessa visão veja-se os termos de um princípio homológico na perspectiva pessoal assumida por Hélio Oiticica quanto a sua própria marginalidade artística. Numa carta a Lygia Clark, acentua o artista:

Hoje, recuso-me a qualquer prejuízo de ordem condicionante: faço o que quero e minha tolerância vai a todos os limites, a não ser o da ameaça física direta: manter-se integral é difícil, ainda mais sendo-se marginal: hoje sou marginal ao marginal, não marginal à pequena burguesia ou ao conformismo, o que acontece com a maioria, mas marginal mesmo: a margem de tudo, o que me dá surpreendente liberdade de ação – e para isso preciso ser eu

mesmo segundo o meu princípio de prazer: mesmo para ganhar a vida faço o que me agrada no momento (CLARK,1996, p.44-45).

E, em conclusão:

Para Marcuse, os artistas, filósofos, etc. são os que têm consciência disso ou ‘agem marginalmente’ pois não possuem ‘classes’ social definida, mas são o que ele chama de ‘desclassificados’, e é nisso que se identificam com o marginal, isto é, com aqueles que exercem atividades marginais ao trabalho produtivo alienante: o trabalho do artista é produtivo, mas no sentido real da produção-produção, criativo, e não alienante como os que existem em geral numa sociedade capitalista. Quando digo ‘posição à margem’ quero algo semelhante a esse conceito marcuseano: não se trata da gratuidade marginal ou de querer ser marginal à força, mas sim colocar no sentido social bem claro a posição do criador, que não só denuncia uma sociedade alienada de si mesma mas propõe, por uma posição permanentemente crítica, a desmistificação dos mitos da classe dominante, das forças da repressão, que além da repressão natural, individual, inerente à psique de cada um, são a ‘mais-repressão’ e tudo o que envolve a necessidade da manutenção dessa mais-repressão (CLARK,1996, p.74-75).

No seu importante ensaio sobre a questão do nacional-popular nas artes plásticas no Brasil, Zílio (1982), dedica os seus momentos finais a uma discussão acurada sobre a obra de Hélio Oiticica. Importa, nessa passagem, a análise que o autor faz sobre o marginalismo do artista Oiticica. Um primeiro aspecto significativo por ele apontado, diz respeito à “intransigência” de Hélio Oiticica para com “qualquer forma de conciliação com a ideologia dominante”. Trata-se de um trabalho fora de esquemas já estabelecidos pela arte moderna no Brasil. Dois aspectos Zílio observa dessa situação: de como a obra de Oiticica estaria reservada ao esquecimento e a indiferença; e de como a “diarreia” denunciada pelo artista a respeito do sistema de arte local, torna esse sistema de arte

“incapaz até de formular sua própria história, fazendo com que movimentos como o Neoconcretismo acabem sem conseguir constituir um processo” (ZILIO, 1982, p. 54).

Zílio interpreta a identidade de Oiticica com o marginalismo como uma reação romântica à sua própria marginalidade, mas sem glorificações da marginalidade. A marginalidade de Oiticica tanto se deve à sua posição incômoda e mal definida, relativamente às concepções dominantes na arte brasileira, quanto, como vimos, a uma opção radical pela liberdade. Com acentua, ainda, Zílio, nos últimos parágrafos de seu ensaio:

Estava longe do pitoresco das tendências neomodernistas e nacionalistas-populistas em suas várias versões, como alegórico-tropical, surrealismo nordestino, construtivismo afro-brasileiro, realismo marginal carioca etc. etc. Não podia ser contido nem pelo mercado, ainda ligado ao universo modernista, nem pela cultura dita contestadora, uma vez que seu trabalho não se limitava ao discurso capaz de satisfazer o estreito maniqueísmo político. Só restava mesmo aplicar-lhe alguns rótulos, como vanguardista e elitista, e situa-lo à margem da ‘Verdadeira Cultura’, aquela capaz de trazer o sucesso. (...) Negada pelo poder e pela oposição, não havia lugar para ela [a obra de Hélio Oiticica] no sistema de arte brasileiro, dado o seu nível de transgressão, a não ser à margem. Ou seja, o seu trabalho não estava fora do sistema de arte (como talvez ele supusesse), mas também não podia ser submetido à vida de ‘asilo’. Era um ‘louco’ cuja obra, mesmo localizada lateralmente, trazia uma tensão intolerável para a harmonia do sistema de arte. (...) A obra de Hélio Oiticica ocupa, assim, uma posição singular na arte brasileira. Ela não só participa, junto com outras, da criação do espaço contemporâneo no Brasil, mas formula ainda uma nova relação desta produção com a questão da arte brasileira. Isto a coloca na própria trama do tecido cultural brasileiro, com a mesma pertinência dos seus momentos mais importantes, como no esforço criativo e cultural da primeira fase modernista. (...) ao mesmo tempo, sua posição desvendou a fragilidade das concepções dominantes de arte brasileira, colocando à mostra um mecanismo ideologizado e apenas superficialmente operante. Uma posição também intransigente com um mercado primitivo, com seus padrões estéticos conformistas, sua crítica e instituições de apoio. Contra a ‘diarreia’ geral, a indagação e a invenção num compromisso permanente com o novo e o exercício da liberdade” (ZILIO, 1982, p.54-56).

Retornando ao ponto acima da temporalização das estruturas e de seu redimensionamento enquanto exercício de uma anamnese do moderno, convém enfatizar que é o contemporâneo um campo de tensões que articula os elementos existentes com o que vai surgindo, e que transita do estético ao cultural. Em Oiticica ressalta-se esse processo em termos da tensão entre o espaço artístico e extra-artístico. Como acentua Favaretto, o programa *in progress* de Hélio Oiticica vai da realização ou enunciação de todos os seus projetos ainda no nível estético, participação lúdica do público, com os Núcleos, à sua realização em termos culturais nos *Parangolés* – que é o momento da conquista da participação do público em sentido cultural. O que o autor caracteriza como urbanismo generalizado ou generalização da arte no público. Coerentemente, o processual em Oiticica é estrutural, uma vez que só se dá um salto adiante na medida em que algo anterior esteja garantido. A coerência desse processo não se localiza apenas no princípio de uma lógica de pensamento evolucionário contínuo e unilinear, movido por um *telos*. Ao contrário, o processual aqui é motivado pelo impulso visionário, segundo uma dimensão alegórica. Diz Hélio Oiticica:

Desde o primeiro ‘estandarte’, que funciona como o *ato de carregar* (pelo espectador) ou *dançar*, já aparece visível a relação da dança com o desenvolvimento estrutural dessas obras da ‘manifestação da cor no espaço ambiental’. Toda a unidade estrutural dessas obras está baseada na estrutura-ação que é aqui fundamental: o ‘ato’ do espectador ao carregar a obra, ou ao dançar ou correr, revela a totalidade expressiva da mesma na sua estrutura: a estrutura atinge aí o máximo de ação própria no sentido do ‘ato expressivo’. A ação é pura manifestação expressiva da obra. A ideia da ‘capa’, posterior ao do estandarte, já consolida mais esse ponto de vista: o espectador ‘veste’ a capa e se constitui de camadas de pano de cor que se revelam a medida que este se movimenta correndo ou dançando. A obra requer aí a participação corporal direta; além de revestir o corpo, pede que este se movimente, que *dance* em última análise. O próprio ‘ato de vestir’

a obra já implica uma transmutação expressivo-corporal do espectador, característica primordial da dança sua primeira condição. (...) Não há aí a participação da valorização obra-espço e obra-tempo, ou melhor, obra-espço-tempo, para a consideração da sua transcendentalidade como obra-objeto no mundo ambiental. Toda a minha evolução, que chega à formulação do *Parangolé*, visa a essa incorporação mágica dos elementos da obra como tal, numa vivência total do espectador, que chamo agora ‘participador’. Há como que a ‘instituição’ e um ‘reconhecimento’ de um espaço intercorporal criado pela obra ao ser desdobrada. A obra é feita para esse espaço, e nenhum sentido de totalidade pode-se dela exigir como apenas uma obra situada num espaço-tempo ideal demandando ou não a participação do espectador. O ‘vestir’, sentido maior e total da mesma, contrapõe-se ao ‘assistir’, sentido secundário, fechando assim o ciclo ‘vestir-assistir’. O *vestir* já em si se constitui numa totalidade vivencial da obra, pois ao desdobrala tendo como núcleo central o seu próprio corpo, o espectador como que já vivencia a transmutação espacial que aí se dá: percebe ele, na sua condição de núcleo estrutural da obra, o desdobramento vivencial desse espaço intercorporal. Há como que uma violação do seu *estar* como ‘indivíduo no mundo, diferenciado e ao mesmo tempo ‘coletivo’, para o de ‘participar’ como centro motor, núcleo, mas não ‘motor’ como principalmente ‘simbólico’ dentro da estrutura-obra. (...) Aqui o espaço-tempo ambiental transforma-se numa totalidade ‘obra-ambiente’; há vivência de uma ‘participação coletiva’ *Parangolé*, na qual a ‘tenda’, isto é, o ‘penetrável’ *Parangolé* assume uma função importante: é ele o ‘abrigo’ do participador, convidando-o a também nele participar, acionando os elementos nele contidos (...) Importa aqui, agora, procurar determinar a influência de tal ação no comportamento geral do participador; seria isto uma iniciação às estruturas perceptivo-criativas do mundo ambiental? Toda obra de arte, no fundo, o é; resta saber aqui qual a especificidade característica nessa concepção do que seja o *Parangolé*. (OITICICA, 1986, p. 70-72)

Favaretto indica como, até a experiência neoconcretista, em que predominavam formas estéticas, o social em Oiticica era, pode-se dizer, virtual. Com efeito, é só com os *Parangolés*, no pós-neoconcretismo, que nele se redefinirá uma outra ordem do simbólico.

Por outro lado, a idéia do simbólico na arte do ocidente se irá apresentar como da ordem da estetização da vida. Em certo sentido, isso leva à ideia da aura artística, que

Benjamin denunciou, por exemplo, no seu ensaio sobre a reproduzibilidade técnica da obra de arte, identificando o princípio fantasmagórico da estetização da política na situação vivida pela Alemanha na época de emergência do nazismo.

Escapando da ordem do simbólico, Oiticica recusa a idéia de exercício da pura imaginação criativa, isolada, do artista; e sai à procura de uma objetividade criativa, fundada na experiência coletiva – cuja vinculação cultural remete a um princípio de desestetização. Nesse sentido, a abertura da arte contemporânea à participação, tendeu a dissolver o simbólico, de ordem totalizante na sua representação, fazendo emergir toda uma constelação fragmentária da expressão, todo um processo labiríntico, uma esfera de indeterminação e de processo inacabado, cuja chave de entendimento analítico tem no impulso alegórico, por certo, uma categoria convincente de interpretação.

Em três momentos substantivos, essa questão é desenvolvida por Hélio Oiticica, quando procura responder os pontos relativos a uma tendência da arte coletiva, bem como, do ressurgimento da antiarte e do princípio que fundamenta o projeto *Parangolé*. A elucidação desses depoimentos se dá de um modo tão preciso, que optei, assim como em outras ocasiões por sua citação extensiva. Veja-se, no que se segue:

Há duas maneiras de propor uma arte coletiva: a 1ª. seria a de jogar produções individuais em contato com o público das ruas (claro que produções que se destinem a tal, e não produções convencionais aplicadas desse modo); outra, a de propor atividades criativas a esse público, na própria criação da obra. No Brasil essa tendência para uma arte coletiva é a que preocupa realmente nosso artista de vanguarda. Há como que uma fatalidade programática para isto. Sua origem está ligada intimamente ao problema da participação do espectador, que seria tratado então já como um programa a seguir, em estruturas mais complexas. Depois de experiências e tentativas esparsas desde o grupo neoconcreto (Projetos e *Parangolés* meus, *Caminhando* de Clark, *happenings* de Dias, Gerchman e Vergara, projeto para parque de diversões de

Escosteguy), há como que uma solicitação urgente, no dia de hoje, para obras abertas e proposições várias: atualmente a preocupação de uma 'seriação de obras' (Vergara e Glauco Rodrigues), o planejamento de 'feiras experimentais' de outro grupo de artistas, proposições de ordem coletiva de todas as ordens, bem o indicam. (...) São porém programas abertos à realização, pois que muitas dessas proposições só aos poucos vão sendo possibilitadas para tal. Houve algo que, a meu ver, determinou de certo modo essa intensificação para a proposição de uma arte coletiva total: a descoberta de manifestações populares organizadas (escolas de samba, ranchos, frevos, festas de toda ordem, futebol, feiras), e as espontâneas ou os 'acazos' ('arte das ruas' ou antiarte surgida do acaso). Ferreira Gullar assinalara já, certa vez, o sentido de arte total que possuíam as escolas de samba onde a dança, o ritmo e a música vêm unidos indissolivelmente à exuberância visual da cor, das vestimentas etc. Não seria estranho então, se levamos isso em conta, que os artista em geral, ao procurar à chegada desse processo uma solução coletiva para suas proposições, descobrissem por sua vez essa unidade autônoma dessas manifestações populares, das quais o Brasil possui um enorme acervo, de uma riqueza expressiva inigualável. Experiências tais como a que Frederico Moraes realizou na Universidade de Minas Gerais, com Dias Gerchman e Vergara, qual seja a de procurar 'criar' obras de minha autoria, procurando, 'achando' na paisagem urbana elementos que correspondessem a tais obras, e realizando com isso uma espécie de *happening*, são importantes como modo de introduzir o espectador ingênuo no processo criador fenomenológico da obra, já não mais como algo fechado, longe dele, mas como uma proposição aberta à sua participação total (OITICICA, 1986, p. 96-97).

E, na passagem que trata do problema da antiarte, diz Oiticica:

Por fim devemos abordar e delinear a razão do ressurgimento do problema da antiarte, que a nosso ver assume hoje papel mais importante e sobretudo novo. Seria a mesma razão por que de outro modo Mário Pedrosa sentiu a necessidade de separar as experiências de hoje a sigla de 'arte pós-moderna'- é, com efeito, outra atitude criativa dos artistas frente às exigências de ordem ético-individual, e as sociais gerais. No Brasil o papel toma a seguinte configuração: como, num país subdesenvolvido, explicar o aparecimento de uma vanguarda e justificá-la, não como uma alienação sintomática, mas como um fator decisivo no seu progresso coletivo? Como situar aí a atividade do artista? O problema poderia ser enfrentado com uma outra pergunta: para

quem faz o artista sua obra? Vê-se, pois, que sente esse artista uma necessidade maior, não só de *criar* simplesmente, mas de *comunicar* algo que para ele é fundamental, mas essa comunicação teria que se dar em grande escala, não numa elite reduzida a *experts* mas até *contra* essa elite, com a proposição de obras não acabadas, ‘abertas’. É essa a tecla fundamental do novo conceito de antiarte: não apenas martelar contra a arte do passado ou contra os conceitos antigos (como antes, ainda uma atitude baseada na transcendentalidade), mas criar novas condições experimentais, em que o artista assume o papel de ‘proposicionista’, ou ‘empresário’ ou mesmo ‘educador’. O problema antigo de ‘fazer uma nova arte’ ou de derrubar culturas já não se formula assim – a formulação certa seria a de se perguntar: quais as proposições, promoções e medidas a que se devem recorrer para criar uma condição ampla de participação popular nessas proposições abertas, no âmbito criador a que se elegeram esses artistas. Disso depende sua própria sobrevivência e a do povo nesse sentido” (OITICICA, 1986, p. 97-98).

Noutra passagens das *Bases Fundamentais para uma Definição do Parangolé*, Oiticica define essa experiência, inclusive no que se refere à participação do público, mas também, os elementos *Parangolé* de um “achar” na paisagem urbana ou rural, na forma que se segue abaixo definida:

O ‘achar’ na paisagem do mundo urbano, rural etc. elementos ‘Parangolé’ está também aí incluído como o ‘estabelecer relações perceptível-estrutural’ do que cresce na trama estrutural do *Parangolé* (que representa aqui o caráter geral da estrutura-cor no espaço ambiental) e o que é ‘achado’ no mundo espacial ambiental. Na arquitetura da ‘favela’, p. ex., está implícito um caráter do *Parangolé*, tal a organicidade estrutural entre os elementos que o constituem e a circulação interna e o desmembramento externo dessas construções, não há passagens bruscas do ‘quarto’ para a ‘sala’ ou ‘cozinha’, mas o essencial que define cada parte que se liga a outra continuidade. Em ‘tabiques’ de obras em construção, p. ex., se dá o mesmo em outro plano e assim em todos esses recantos e construções populares, geralmente improvisados, tivemos todos os dias. Também feiras, casas de mendigos, decoração popular de festas juninas, religiosas, carnaval etc. Todas essas relações poder-se-iam chamar ‘imaginativo-estruturais’, ultra-elásticas nas suas possibilidades e na relação pluridimensional que delas decorre

entre ‘percepção’ e ‘imaginação’ produtiva (Kant), ambas inseparáveis, alimentando-se mutuamente. Todos esses pontos restam para uma teorização crítica e ainda outro que surge, qual seja, o da verificação de uma verdadeira retomada através do conceito de *Parangolé*, dessa estrutura mítica primordial da arte, que sempre existiu, é claro, mas com maior ou menor definição. Da arte renascentista em diante houve como que um obscurecimento desse fator que tendeu, com o aparecimento da arte do nosso século, a emergir cada vez mais. Resta verificar no *Parangolé*, p. ex., a aproximação com elementos da dança, mítica por excelência, ou a criação de lugares privilegiados etc. Há como que uma ‘vontade de um novo mito’, proporcionado aqui por esses elementos da arte; há uma interferência deles no comportamento do espectador: uma interferência contínua e de longo alcance, que se poderia alçar nos campos da psicologia, da antropologia, da sociologia e da história. Este é outro dos pontos a ser desenvolvido criticamente em detalhes num estudo implícito nessas definições; resta talvez uma procura da definição de uma ‘ontologia da obra’, uma análise profunda da gênese da obra enquanto tal (OITICICA, 1986, p. 87-88).

A esse respeito do “achar” na paisagem urbana importa perceber como a evolução do trabalho de Hélio Oiticica, no sentido da saída para o espaço, e que contempla o espaço extra-artístico, vai assumir um princípio de homologia com o espaço urbano das favelas, levando-o, neste momento, mais e mais ao processo de encaminhamento da arte para uma tensão entre espaço público de um urbanismo generalizado e o espaço interior destinado a participação. O sentido de homologia entre espaço arquitetônico real e espaço imaginário de seu projeto ambiental, que se caracteriza como “espaço de fantasia e memória infantil abstraídos e sintetizados” (BRETT in OITICICA, 1986), nos leva mais uma vez a pensar no nível amplo de radicalização de seu processo de criação, em que elementos da fragmentação, do espaço labiríntico, da dança, do corpo envolvidos nesses experimentos demonstram ter um claro sentido de construção da alegoria moderna: como campo de tensão entre os elementos circundantes da existência ambiental e sua transfiguração

naquilo que emerge, indeterminadamente, como sentido demandado da experiência enquanto traço mnêmico, que se manifeste na esfera individual e coletiva, sendo capaz de revelar aspectos que, advindos de experiências primárias (Prokop), remetam a uma práxis coletiva da arte. Os *Parangolés* e os Penetráveis são, por excelência, o momento de conquista dessa dimensão épica em Oiticica.

A identificação desse processo leva-me a propor a caracterização, em algum momento e em certo sentido, da possibilidade de se aceitar um dado procedimento analítico de uma homologia de alegoria moderna que o presente estudo estabelece com relação aos trabalhos de Benjamin sobre a Modernidade e Baudelaire. Sendo minha proposta amplamente debitaria da fundamentação benjaminiana.

Por certo, o ponto mais visível dessa homologia diz respeito ao princípio de destruição da aura artística que, em Oiticica, pode ser identificado na noção desesteticizante de antiarte, configurada pela abertura à participação do público, e que se traduz pela incorporação de elementos extra-artísticos como negação do objeto-arte; aqui é mais apropriado falar de experiência-vivência e de trabalho do que de obra de arte. A idéia de experiência e de ambientação na arte contemporânea, leva a um sentido de trabalho como transcendência do objeto artístico, cuja intencionalidade e elementos envolvidos se mostram como instâncias fora das convenções do padrão artístico, num processo o qual não se tem controle prévio sobre seu desfecho: sendo a dinâmica do cotidiano e não o *telos* essencialista da ideia do Belo o elemento que informa a sua motivação.

Outro sentido da homologia pode ser identificado, agora, na posição assumida tanto por Oiticica quanto por Baudelaire relativamente a uma posição de marginalização de suas obras e de suas vidas seguindo o itinerário de uma profunda imersão de sua arte na

vida. Em Baudelaire, Benjamin identifica no *Flâneur* o tipo social que se faz presente no poeta e na obra poética, dada a visceralidade com que a poesia e a vida pessoal de Baudelaire traduz os sinais da modernidade parisiense da época: fragmentação da experiência cotidiana, ambivalência do jogo melancólico ante a novidade e o passado, a marginalidade. Em Oiticica, o princípio anárquico de uma exigência incondicional de exercício de liberdade pessoal e artística, pode muito bem traduzir o processo em que se funda a sua opção pela marginalidade, a partir da qual o artista se posiciona, na sua vida e na sua “obra”, na direção de um estado de invenção total.

Em dois momentos, é possível perceber a alusão deste estado de homologia entre Baudelaire e Hélio Oiticica. Assim, como diz Pedrosa (1996):

Baudelaire das *Flores do Mal* é talvez o padrinho longínquo desse adolescente aristocrático, passista da Mangueira (sem contudo o senso cristão do pecado do poeta maldito). O aprendizado concretista quase o impedia de alcançar o estágio primaveril, ingênuo da experiência primeira. Sua expressão toma um caráter extremamente individualista e, ao mesmo tempo, vai até a pura exaltação sensorial, sem alcançar no entanto o sólio propriamente psíquico, onde se dá a passagem à imagem, ao signo, à emoção, à consciência. Ele cortou cerce essa passagem. Mas seu comportamento subitamente mudou: um dia deixa sua torre de marfim, seu estúdio, e integra-se na Estação Primeira, onde fez sua iniciação popular dolorosa e grave, aos pés do morro da Mangueira, mito carioca. Ao entregar-se, então, a um verdadeiro rito de iniciação, carregou, entretanto, consigo para o samba da Mangueira e adjacências, onde a ‘barra’ é constantemente ‘pesada’, seu impenitente inconformismo estético (PEDROSA, 1996, p.10).

Em sua tese *Estética da ginga*, em que procura investigar a arquitetura da favela como um fenômeno cultural que emerge e se manifesta para além de uma arquitetura de arquitetos, numa forma de rizoma que ocupa o espaço citadino e modifica cotidianamente

sua paisagem, Jacques (2001) vai estabelecer algo próximo de uma homologia dessa arquitetura vernacular com a obra de Hélio Oiticica. Assim, a autora vai identificar na experiência de Hélio Oiticica na Mangueira um processo que o leva ao desenvolvimento de um pensamento estético cada vez mais convencido da necessidade de abertura ao espaço de participação, inclusive, com a construção do ambiente vivencial, a partir de elementos que dão bem o sentido das indeterminações do cotidiano. A referência mais imediata, aqui, estaria ligada a noções como fragmento, labirinto, rizoma. Com respeito, ainda, ao aspecto da visceralidade da relação obra-vida, homologicamente identificada em Baudelaire e em Hélio Oiticica, pode-se considerar a seguinte passagem no comentário de Jacques:

É falso dizer que Oiticica imitou os favelados ou que simplesmente ilustrou a favela em sua arte. Hélio Oiticica, como vimos, viveu na Mangueira, na sua escola de samba, experimentou essa favela, vivenciou-a. Reproduziu subjetivamente em seu trabalho de artista sua experiência de vida no morro, que é diferente da daqueles que lá vivem, por nunca ter sido um verdadeiro favelado. Como veio do exterior – da Zona Sul –, mesmo estando dentro da favela, guardava em relação a ela uma visão externa. Valladares, em seu discurso, faz referência a outros artistas ‘da categoria dos renomados’ (*sic*) que tiveram as favelas como tema. Mas uma enorme diferença separa esses artistas de Oiticica: eles não entraram de verdade numa favela para aí viverem essa experiência como Oiticica fez. Os pintores ditos renomados só fazem ilustrações da favela, de longe, em seus quadros. Oiticica ao contrário trabalha a estrutura dessas construções populares, a ambiência desse espaço singular. A estrutura dos *Parangolés* retoma o essencial das construções de favelas, e sua diferença maior em relação às construções convencionais é sua temporalidade singular (JACQUES, 2001, p. 35-36).

Importante ver, nessa passagem, que além do aspecto vivencial com que Hélio se lança relativamente ao seu programa experimental, é o fato de que o interesse do artista

para com o fenômeno popular está muito longe de configurar a sua imagem como a de um artista-intelectual populista. Pelo contrário, mantém-se aí a coerência de um interesse pelo popular nos aspectos construtivos de sua arquitetura (das favelas) e nas suas manifestações culturais. Mas não das “raízes” culturais do povo. Particularmente, as preocupações de Oiticica com as questões culturais do povo estão voltadas para pensar as estruturas dessas manifestações e não a sua manifestação pura e simples. Seu objetivo, nesse modo de observação, é o de entender tais estruturas de manifestações como receptáculos abertos de resignificação, mais uma vez, levando-nos a perceber no artista, uma maneira de refletir intimamente coadunada com os princípios da alegoria moderna em Walter Benjamin. Nesse sentido, não se prende Oiticica a uma visão de conservação das tradições e dos conteúdos da cultura popular, ou, mesmo, de uma politização da estética da cultura popular, voltando-se, mais especificamente, para as condições que presidem essas produções em termos de resignificações emanados da própria cultura: aí se encontram, por certo, as manifestações e elementos dessas resignificações. Não se trata aqui, de uma manifestação da arte, enquanto símbolo, mas da cultura enquanto primado do alegórico.

Um exemplo desse processo de diálogo do trabalho de Oiticica com os elementos da cultura popular mostra-se particularmente significativo, no que respeita a experiência do *Parangolé*. De acordo com Zílio, no *Parangolé* deve-se tomar o simbólico como campo de atuação. Para ele, Oiticica se utiliza de um repertório de sua cultura de classe desenvolvendo um objeto plástico capaz de integrar o corpo, no âmbito de sua expressão-manifestação: corpo vestindo “capas”. Esse envolvimento do encontra-se intimamente associado à dança, a partir de uma componente da cultura popular, que é o samba. Nesse sentido, pode-se indicar os componentes culturais do *Parangolé* como elementos surgidos

de uma realidade pluri-classista. Por outro lado, não é o *Parangolé* o espaço de uma relação harmônica entre as categorias culturais de distintas classes, mas, algo que se insere a partir de um processo cuja programação inicial tende a estabelecer um estado de estranhamento, acompanhado de um aguçamento das tensões. Trata-se assim, da apropriação de componentes culturais fora de seu próprio contexto, o que levaria à necessária tensão entre universos simbólicos. Como diz Zílio:

Nisto está implícita uma relativização cultural: o ‘samba’ conquista o sacrossanto ‘museu’, e o ‘museu’ ‘desce’ à quadra do samba. Isto tudo acontece num clima de festa, sem mensagens, operando ludicamente a abertura para a fantasia e outras ‘vivências’ possíveis, mas até então ignoradas. Vale dizer, num movimento de libertação (ZILIO, 1982, p. 38-39).

De acordo com o que vimos anteriormente na definição de Benjamin do caráter alegórico, em contraposição ao sentido fraudulento do simbólico, tal como desenvolvido pelos românticos; o uso do simbólico em Zílio mais se aproxima do conceito de alegoria em Benjamin, visto que na conceituação dada por ele, o simbólico se define segundo parâmetros relativistas, e não por formas absolutizantes de representação, como denunciado pensador alemão em relação ao desenvolvimento ocidental do conceito de símbolo.

Diferentemente da posição assumida pelas tendências da esquerda, em particular das manifestações ocorridas em torno dos Centros de cultura popular, que procuravam adotar o princípio de preservação dos valores nacionais a partir do uso da linguagem da arte popular aliada a uma tematização política dos problemas brasileiros (arte popular considerada como a única genuinamente nacional, mas carente de proteção contra a invasão do imperialismo cultural), em Oiticica a compreensão da cultura brasileira em

termos de uma dimensão global o leva a uma postura que se abre a distintas tradições da manifestação cultural. Além do mais, sua visão traduz a capacidade de compreender politicamente o modo de operação dos centros de poder no interior da cultura universal (OITICICA, 1986, p. 39-40). Estes centros de poder

graças a poderosos aparelhos culturais montados em tornos de núcleos universitários e de um sistema de arte solidamente estruturado, mantém o domínio do saber e uma relação de supremacia cultural. O que Oiticica propõe é a superação da dependência não pelo fechamento em si, mas pelo confronto crítico com estas culturas (OITICICA, 1986, p. 40).

Em Gullar (1980), o conceito de cultura popular se caracteriza de um modo mais complexo do ponto de vista de uma reflexão sobre a identidade entre nacionalismo e cultura popular. Tal definição, além de assumir uma conceituação ampla de cultura popular, envolve a questão dos intelectuais e sua inserção no processo de transformação ou conservação culturais. Outro elemento significativo estaria no fato de Gullar pensar a cultura popular em termos de sua relação com elementos mais universais do debate sobre a identidade. Tais como, a relação da cultura com o problema da educação, bem como, cultura e indústria cultural. Contudo, Gullar não escapa à conceituação do estado da cultura nacional, seu subdesenvolvimento e o fenômeno do imperialismo cultural. Implícito a visão de intelectual no autor, encontra-se a visão de intelectual orgânico em Gramsci. Na citação que se segue, isto fica evidenciado, quando o autor procura dar um sentido de cultura popular como a:

consciência de que a cultura tanto pode ser instrumento de conservação como de transformação. E é essa visão desmistificada dos valores culturais que, naturalmente, leva o intelectual a agir em primeira etapa sobre seus próprios instrumentos de expressão para, através deles, contribuir na transformação geral da sociedade.

É preciso, no entanto, deixar claro que tal decisão por parte do intelectual é consequência direta de se ter esvanecido aquela figura ideal do homem de cultura como pairando acima dos problemas concretos, lhe dando com valores absolutos e desempenhando uma função sempre benéfica à sociedade. Para a jovem intelectualidade brasileira, o homem de cultura está também mergulhado nos problemas políticos e sociais, sofre ou lucra em função dele, contribui ou não para preservação do *status quo*, assume ou não a responsabilidade social que lhe cabe. Ninguém está fora da briga (GULLAR, 1980, p. 83-84).

Revelador é o estudo de Dias (1999) sobre a questão dos intelectuais frente a políticas culturais nos anos 60, em que, analisando a trajetória intelectual de Gullar, evoca uma conceituação dada por Alberto Moreyras sobre a permanência de dois paradigmas de auto-reflexão dos intelectuais latino-americanos: paradigma da identidade, definidor do princípio de engajamento político na cultura; e paradigma da modernização, associado ao vanguardismo de um modo geral. Na trajetória intelectual de Gullar, Dias percebe a transição do paradigma da modernização para o da identidade. Isso evidencia em Gullar, a condensação da tensão entre os dois paradigmas em pauta; particularmente, quando se tem conhecimento de que o poeta vem da experiência concretista da vanguarda brasileira dos anos 50, passando pela virada neoconcretista, em que o problema da participação já se apresenta virtualmente, para desembocar numa posição de engajamento político dentro de um modelo próximo ao definido pelo CPC da UNE, cuja exigência de ação se volta para a ideia de transformação da cultura popular através de um ponto de conscientização da ideia de povo.

Por sua vez, Zílio indica como, para Oiticica, o problema da arte brasileira deve ser situado, com base numa análise dos processos envolvidos na nossa formação cultural. Implica isso, na consideração do caráter de nossa formação: entendido aqui, em termos

tanto do registro cultural e seu contexto social, quanto de um sentido mais amplo do ético-político-social. Diz Zílio: “Deste campo nascem as necessidades criativas e mais particularmente nos ‘hábitos’ inerentes e próprios da sociedade brasileira, que ele assim resume: ‘cinismo, hipocrisia, ignorância’” (ZÍLIO, 1982, p. 43) .

Nesse sentido, para Oiticica, produzir arte no Brasil é ter consciência da ausência de um sistema estruturado de arte. O que leva a reconhecer a permanência de um quadro marcado por uma diversidade de referências de manifestações estéticas tanto universais quanto locais, inclusive pelo efeito das modas e por acontecimentos culturais importantes. Com efeito, tem-se que reconhecer tal realidade e assumir uma atitude no interior mesmo de suas contradições. Seria a cultura brasileira, portanto, esse complexo posto em confronto sistemático com o universal, em que a *diarreia* é a particularidade da nossa cultura, onde não há fórmulas, mas a necessidade de reconhecer a adversidade e o esforço de sua superação no quadro das ambivalências (ZÍLIO, 1982, p. 44).

Ainda para Zílio, a *diarréia* seria a “negatividade contemporânea que compreende a arte brasileira como uma tensão permanente criada por inúmeras variáveis”. Trata-se do deslocamento do modelo de uma arte brasileira para uma situação que envolve a inserção da obra num nível particular da cultura: tal relação é, pois, radicalizada pela “diarreia”. Nota-se, assim, que a proposta de Oiticica se dá orientada para uma abertura e de um modo ambivalente. Distintamente, enquanto o Gullar da fase cepecista, sai na defesa de uma arte figurativa fundada numa retórica social, em Oiticica, a relação entre a linguagem e o social se dá na emergência do novo em termos *inconsciente* de “tensões entre multivariáveis”, que inclui a própria atitude do artista que insere na luta ideológica, de um

modo radical, a sua obra. Em Gullar, o novo emerge como imagem racional de uma interpretação da realidade. Como acentua Zílio, “ em Oiticica é a forma que toma sentido, enquanto em Gullar o sentido é que toma a forma” (ZILIO, 1982, p.46).

Zílio vai discutir o problema da acusação do vanguardismo em Hélio Oiticica, procurando apontar para a necessidade de se reconhecer, aí, as interações dialéticas entre o nacional e o internacional. O exame de uma ideia de vanguardismo em Oiticica exige a confrontação de sua obra em relação à história da arte. Por exemplo, compreendeu-se no âmbito da arte contemporânea, que a diluição da arte no social, como nas investidas das vanguardas históricas, finda por negar a especificidade da arte. Assim, enquanto para a arte moderna as transformações da linguagem exerceriam influências na transformação social, para a arte contemporânea, tal processo sempre redundou na recuperação da arte pelo mercado. A arte contemporânea procuraria compreender as limitações da arte, concebendo-a no interior do próprio sistema de arte, não passivamente, apenas atuando em seu campo ao nível do simbólico e do sistema da arte: “à luta ideológica travada nestas duas instâncias, ela a compreende como explicação na sua área de luta social mais ampla e atua de modo a aguçar suas contradições” (ZILIO, 1982, p. 50).

No caso de uma relação possível entre o vanguardismo e a obra de Oiticica, que se daria baseada numa ideologia moderna de unidade arte-vida, Zílio reputará ao ativismo marcante na atitude de Oiticica em correspondência para com a própria militância vivida pela cultura brasileira nos anos 60 (OITICICA, 1986). Com efeito, é desse princípio ativista, que opera uma aproximação do vanguardismo com a obra de Oiticica, e que se funda na premissa do que Bürger chama de práxis-vital das vanguardas históricas, que se pode verificar, na obra de Hélio Oiticica, a condição de um princípio alegórico nos termos

benjaminianos, em contraposição a muito do esteticismo produzido na arte contemporânea: esteticismo que tende mais facilmente a um processo de recuperação aurática.

Veja-se, a respeito, o que diz Oiticica na apresentação do *Crelazer*:

Não ocupar um lugar específico, no espaço ou no tempo, assim como viver o prazer ou não saber a hora da preguiça, é e pode ser a atividade a que se entregue um ‘criador’.

Que é ou quem poderia ser um criador? Criar pode ser aquele que cria uma cria, um criador de cavalos, por exemplo. Mas, pode um criador de cavalos ser ‘o criador’? Talvez, por que não?, mais do que muito fresco que anda pintando por aí. Clã, claro – depende de como o faça, como se depare no lazer-prazer-fazer. Adeus, ó esteticismo, loucura das passadas burguesias, dos fregueses sequiosos de espasmos estéticos, do detalhe e da cor de um mestre, do tema ou do lema.

Sim, hoje ainda há o esteticismo da *Pop*, ou da *Op*, da Minimal e também do *happening*. Os que não se defrontam com o *crelazer* não o podem saber, nem crer que se possa viver sem um ‘pensamento’ que vem a priori sempre e que foi a glória do mundo ocidental, já que o oriental sempre olhou com indiferença ou incompreensão a ‘loucura branca’ européia. (...)

Quero viver! Mas não quero crer! Não quero que a vida me faça de otário! Sim, porque crer é projetar-se de si mesmo no nada, *néant*. Prefiro a salada da vida, o esfregar dos corpos. Quero meu amor! (OITICICA, 1981, p. 46).

Mas Zílio nos dá algumas pistas de como refletir sobre o aspecto contraditório que ao mesmo tempo confirma e nega um vanguardismo em Hélio Oiticica. Primeiramente, o vanguardismo em Oiticica parece se manifestar em sua própria indicação da permanência da pintura como meio de expressão contemporâneo. Para ele, a discussão sobre suportes seria um desvio da “questão da convivência entre os suportes tradicionais e as instituições garantidoras do conceito de ‘artes plásticas’”. Em sua crítica, Zílio observa que ainda que correta, essa perspectiva é limitada: instituições são instrumentos de recuperação, mas

também servem como processo de “internacionalização do mercado” e absorção de novas linguagens e suportes. Por outro lado, a mediação ideológica do mercado se traduz como a centralidade da relação obra-público. Enquanto que os suportes apropriados de um modo indistinto no mercado (ZILIO, 1982, p.50-51).

Para Zílio o aspecto da força recuperadora pode ser apontado como fator de desmistificação da crença da arte moderna em seu projeto revolucionário. Assim, a arte moderna ao mesmo tempo em que acreditou em suas estratégias para escapar do sistema de arte, viu-se desmentida em sua crença, dado o poder de adaptação do sistema de arte e do mercado. Com isso, o crítico indica que a recusa da pintura por Hélio Oiticica se deve às suas origens modernas, essa discussão. É uma discussão da atitude de negação só tem sentido como sinal de vanguardismo. Mas Oiticica não tinha uma visão retilínea do processo da arte como no caso do formalismo construtivista: aliás, realizou um sistema só possível na contemporaneidade, que é a fusão entre Construtivismo e Duchamp e os dadaístas, com vinhos. Aliás, tal feito só demonstra o poder de relativização que os conceitos adquirem na arte contemporânea, em contraposição a certa absolutização autoritária dos conceitos na postura das vanguardas modernas (ZILIO, 1982, p. 51).

Por fim, Zílio assume que o seu objetivo é o de retirar a obra de Hélio Oiticica das acusações simplistas de vanguardismo feitas pelo nacional popular. Com efeito, o vanguardismo de Oiticica vincula-se ambigualmente à negação-afirmação da memória: ao mesmo tempo em que afirma a disponibilidade da experiência e do novo, compreende que esse novo não nasce da geração espontânea, mas rearticulando a memória na experiência presente. Veja-se o que diz Zílio a respeito:

Esta relação conflituada com a memória provinha também das suas origens neoconcretas. A experiência construtiva brasileira, pela primeira vez na história da nossa arte, elaborou uma leitura sistemática da história das formas. Foi a primeira manifestação de uma memória na arte brasileira. Uma memória, no entanto, seletiva e curta, mas que de qualquer modo conseguiu formalizar um percurso. (...) A obra de Oiticica, como participante de um período de ruptura é demarcada por conter em si a contradição entre dois períodos. Ela realiza a fusão de dois momentos opostos da arte moderna, mas permanece em parte ligada a conceitos próprios às suas características modernas. Vê a falta de memória brasileira como algo positivo, mas participa da construção de uma memória. Esta tensão entre dois momentos da história da arte percorreria a maior parte de sua trajetória. Nas suas últimas entrevistas, Oiticica, embora em linhas gerais mantivesse as mesmas posições, algumas vezes sugere revisões, contudo sem chegar a fornecer dados suficientes que permitissem uma nova avaliação crítica (ZILIO, 1982 p.52).

Assim, como foi visto, para se situar o programa experimental de Hélio Oiticica, deve-se percebê-lo como uma instância que não se encontra fechada no plano de um projeto exclusivamente estético, sendo, portanto, um trabalho que a cada momento mais se distancia da obra de arte num sentido tradicional do termo, para se traduzir enquanto processo de manifestação artística – que Oiticica prefere chamar de programa *in progress*. Isso implica, portanto, em se considerar o seu trabalho como de uma ampla inserção seja no campo da arte, seja no âmbito da esfera ético-política, como já mencionado anteriormente. Em todo caso, não se trata aqui de um processo político cuja dimensão se restringe apenas ao plano do conteúdo da obra. Ao contrário, e de um modo mais complexo, o ético-político é aqui tratado no sentido de uma intervenção no fazer artístico de um modo capaz de promover uma profunda transformação na percepção tanto do processo artístico quanto do meio ao qual se insere.

De acordo com Favaretto (1992), o projeto de Hélio Oiticica não se caracteriza apenas por suas intervenções experimentais, mas por expor “o processo de integração e esfacelamento dos projetos modernos” brasileiros. Há, assim, uma dupla inscrição de sentido épico no percurso moderno de Oiticica: reativar intuições e datar postulados de manifestações artísticas pretéritas, em geral vinculadas ao projeto construtivo, na direção de “possibilidades abertas pela superação do quadro e da pintura”. A isso se pode caracterizar como “um impulso de desestetização”, quase sempre orientado para o “desenvolvimento de práticas culturais” transgressoras da “normatividade modernista” (OITICICA, 1986, p.15-16).

Tal impulso cintila, no dizer do autor, puramente como estado do *experimental* – definido pela indeterminação dos seus resultados, do “artista-inventor”: definidor de “suas próprias regras de criação e categorias de julgamento” –, e não apenas como estágio de uma *arte experimental*, o que leva Favaretto a evocá-lo como “o imaginário de uma saga” (FAVARETTO, 1992, p.16), na qual se dá “exercício experimental da liberdade” (PEDROSA APUD FAVARETTO, 1992, p. 16). Nesse sentido, as exigências de mudança dos meios e das concepções artísticas no programa de Hélio Oiticica, estão situadas no âmbito de um exercício de liberdade tal, que a própria situação de marginalidade que daí emerge é em nada circunstancial. Observa-se que, em seu programa, o impulso para a desestetização, gerado pelo reconhecimento da “crise” de linguagem na pintura, e a partir das próprias limitações da arte concreta, operou uma “negatividade do inconformismo estético e a posição crítica sobre o valor cultural das práticas em desenvolvimento” – enfim, denunciando a *convi-conivência* na cultura brasileira, que é todo processo de

diluição, conservadorismo, ignorância e cinismo que aí se instaura (FAVARETTO, 1992, p.16).

No seu Brasil Diarréia, Oiticica (1981) assim manifesta a situação do meio cultural no Brasil:

O QUE IMPORTA: a criação de uma linguagem: o destino da *modernidade* no Brasil, pede a criação desta linguagem: as relações, deglutições, toda a fenomenologia desse processo (com inclusive, as outras linguagens internacionais), pede e exige (sob pena de se consumir num academismo conservador, não o faça) essa linguagem: o conceitual deveria submeter-se ao fenômeno vivo: o deboche ao “serio”: quem ousará enfrentar o surrealismo brasileiro? (...)

A formação brasileira, reconheça-se, é de uma falta de caráter incrível: diarreica; quem quiser *construir* (ninguém mais do que eu, ‘ama o Brasil’!) tem que ver isso e dissecar as tripas dessa diarréia – mergulhar na merda.

Experiência pessoal: minha formação, o fim de tudo o que tentei e tento, levou-me a uma direção: a condição brasileira, mais do que simplesmente marginal dentro do mundo, é subterrânea, isto é, tende e deve erguer-se como algo específico ainda em formação; a cultura (detesto o termo) realmente efetiva, revolucionária, construtiva, seria essa que se ergueria como uma SUBTERRÂNEA (...): assume toda a condição de subdesenvolvimento (sub-sub), mas não como uma ‘conservação desse subdesenvolvimento’, e sim como uma... ‘consciência para vencer a *super* paranoia, repressão, impotência...’ brasileiras; o que mais dilui hoje no contexto brasileiro é justamente essa falta de coerência crítica que gera a tal *convi-conivência*; a reação cultural, que tende a estagnar e se tornar ‘oficial’ (...)

Não existe ‘arte experimental’, mas o *experimental*, que não só assume a idéia de modernidade e vanguarda, mas também a transformação radical no campo dos conceitos-valores vigentes: é algo que propõe transformações no comportamento-contexto, que deglute e dissolve a *convi-conivência*.

No Brasil, portanto, uma *posição crítica universal permanente* e o *experimental* são elementos construtivos.

Tudo o mais é diluição na diarreia (OITICICA, 1981, p.43-45).

Ainda para Favaretto, dois aspectos são dignos de nota: 1) a marginalidade, além do sentido apresentado anteriormente, da condição da obra no contexto do sistema de arte

e da própria condição do artista, se desdobra num nível intrínseco a todo o programa experimental de Hélio Oiticica e “inscreve o desejo singular e a utopia diferenciadora no movimento de transmutação de valores” – artísticos e sociais; 2) a singularidade do artista não se encontra unicamente na “coerência de programa e lucidez crítica”, mas, também, nas “formulações teóricas específicas” que acompanham suas invenções, seus experimentos (FAVARETTO, 1992, p.17). Discurso e produção artística se mostram como instâncias coerentes do “dispositivo delirante” de Hélio Oiticica, em que todo um repertório de questões se localiza na lógica do discurso e em que se estabelece, no próprio deslocamento de seu programa *in progress*, a tensão entre continuidade e ruptura (FAVARETTO, 1992, p.18).

A formação de Hélio Oiticica está permeada pela imbricação do rigor construtivo e da experiência ambiental. Quer dizer, o experimental no artista estabelece o entrecruzamento entre as tendências intelectualista e sensorialista das vanguardas históricas, particularmente, a vertente do construtivismo, de um lado, e a experiência pessoal de Marcel Duchamp, de outro. Como indica Favaretto, isso vai possibilitar ao programa de Oiticica uma “original composição de sentido de construção e desestetização” (FAVARETTO, 1992, p.18).

Também nessa direção, Zílio (1982) vai apontar o momento do pós-neoconcretismo no Brasil como o da contemporaneidade, que Pedrosa chamaria de “pós-moderna”; momento que estaria pautado por um distanciamento crítico capaz de possibilitar um pensamento sobre as próprias limitações históricas da arte moderna (ZILIO, 1982, p.25).

Em Oiticica, isso se manifesta no fato de seu trabalho está pontuado e em constante diálogo com aspectos do construtivismo e dadaísmo, que são, como vimos, tendências historicamente opostas. Com efeito, a obra de Oiticica será marcada,

especialmente, pela influência de Malevitch e Duchamp. Por certo, Duchamp e os dadaístas serão o fundamento daquela negatividade que tornou possível se estabelecer um parâmetro crítico de equidistância frente o “reformismo construtivo”. Exemplo da influência de uma postura mais negativa na experiência da manifestação artística são as “apropriações”, que não são muito diferentes da definição dos ready-made em Duchamp. A singularidade das “apropriações” pode ser observada no “tipo de objeto escolhido”, compreendendo um nível determinado de participação do público, situando-o em relação ao ambiente social. A essa experiência Oiticica chamou de antiarte.

Por sua vez, antiarte designa o próprio sentido e condição do artista na contemporaneidade, sua “compreensão e razão de ser”. Uma vez que o papel do artista vai sofrer um importante deslocamento de uma situação tradicional de criador de obras de contemplação, para a de um propositor ou motivador para o processo da criação. Para que se dê o momento da criação, nessa concepção, é de fundamental importância a participação ativa do “espectador” como “participador”. A antiarte é entendida, assim, como algo que atende a uma “necessidade coletiva de uma atividade criadora latente”, motivada pelo artista de um dado modo. Diz Zílio:

não há proposição de um ‘elevar o espectador a um nível de criação’, a uma ‘meta-realidade’, ou de impor-lhe uma ‘idéia’ ou um ‘padrão estético’ correspondentes àqueles conceitos de arte, mas de dar-lhe uma simples oportunidade de participação para que ele ‘ache’ aí algo que queira realizar (...) é pois uma ‘realização criativa’ o que propõe o artista, realização esta isenta de premissas morais, intelectuais ou estéticas – a antiarte está isenta disto – é uma simples posição do homem nele mesmo e nas suas possibilidades criativas vitais. O ‘não-achar’ é também uma participação importante, pois define a oportunidade de ‘escolha’ daquele a que se propõe a participação” (ZILIO, 1982, p.26-27).

Segundo essa orientação, só tem sentido falar de “obra” para o artista, se se tiver em mente a sua completção pela ação do público participador, que é aquele que vai emprestar significado à obra (ZILIO, 1982, p.27). Isto implica reconhecer a existência de uma indeterminação na “obra”, já que nem tudo pode ser previsto pelo artista-propositor, como, por exemplo, os sentidos emanados pelo participador. Assim, artista-propositor e público-participador são as categorias de uma definição de arte ambiental vernacular em Oiticica. De uma arte que se coletiviza como reunião de singularidades e não de individualidades, cuja dimensão política, advinda dessa união entre construtivismo e dadaísmo, só é comparável do construtivismo russo. É o que nos diz, mais uma vez Zílio:

Curiosa a trajetória de Oiticica. Das suas origens na arte construtiva, entrando em contato com o Dadaísmo, acaba por formular uma síntese que em termos políticos o aproximaria do Construtivismo soviético. Tal como neste movimento, o único da arte construtiva que possuía uma visão política da arte, Oiticica elabora uma concepção antimetafísica da arte e considera o artista como um propositor. Ou seja, uma arte coletiva que se manifestasse por uma reunião de singularidades e não de individualidades (ZILIO, 1982, p.27).

Por outro lado, Favaretto indica que tanto Hélio Oiticica quanto outros artistas contemporâneos seus se beneficiaram da “situação nacional e internacional da arte de vanguarda na passagem dos anos 50-60”: em particular, pelos feitos da *pop-art*. Tudo pode surgir e se relacionar com tudo em jogo permanente na nova produção artística e do novo espaço estético: campo da colagem contra a autonomia da pintura: montagem aleatória: produção de outro espaço estético como negação do quadro ilusionista (ZILIO, p.19). O quadro é transmutado em coisa e, em seguida, fruto da “desindividualização da prática pictórica”, a produção se lança no aleatório: da arte pura chega-se ao puro

experimental. Em Hélio Oiticica, o estrutural (na sequência: quadro, relevos, penetráveis) se libera num campo “invadido por ações, pela vida”; cujo primado é a abertura das proposições: arte-vida (ZILIO, 1982, p.19).

Como disse Hélio Oiticica em depoimento:

Quero aqui dizer q tenho felizmente essa indiferença a meu favor: toda essa gente implicada em ‘programas culturais’ nada significam para o q tem mesmo algum significado grande e duradouro: tudo o q eu faço e virei a fazer *nada* tem a ver com qualquer tipo de programa cultural!: nada!: pelo contrário é a tentativa mais concreta de demolir e tornar impossível qualquer significado real a tudo o q seja demagogia cultural ou programa para tal demagogia: todo esse corta barato q quer dizer o q ‘tem q fazer o artista’ ou de como ‘deva proceder’ ou q ‘caminho tomar’: não há ‘caminho’ ou ‘direção’ para a criação: não há ‘obrigações’ para o artista: quem pensa poder fazer o q quer ao mesmo tempo q assume compromisso q nada tem haver com a atividade q têm cometem um erro fatal: e como consequência deste erro tornam-se demagogos e um poço de equívocos (...) Ninguém menos alienado do que eu: ninguém também menos otário: otários são os que se mantêm indiferentes ao q é criativo e à INVENÇÃO” (OITICICA APUD PEREIRA e HOLLANDA, 1980, p.151)

Ainda segundo Favaretto, referindo-se a modernidade vanguardista da virada para o século XX, a crença na força de ruptura com o sistema da arte, bem como, a “valorização absoluta da ideia da desconstrução-construção”, levou à tentativa de instituir o caráter de arte autônoma. Isso se fez com base no compromisso com o descentramento do olhar, com a “desnaturalização da percepção”, crença no valor do novo, do estranho, do choque. Como diz o autor, a respeito das investidas da modernidade vanguardista:

Simultaneamente, por efeito do ímpeto utópico, pretende tirar partido de uma situação história que permite aos artistas a ilusão de poder utilizar a arte como aspecto da luta pela transformação social, agenciando experimentalismo, inconformismo estético e crítica cultural que, imbricados, compõe a atitude ético-político. Intempestiva, pretendendo representar a verdade da arte liberta das ilusões transcendentais; evidenciando a materialidade dos

processos e conspirando contra o mito, que ela produz, de uma essência da arte, a modernidade investe o desejo na desmontagem das mistificações que recobrem a concepção idealizada da arte, sem a imposição de qualquer realidade e individualidade prévias (FAVARETTO, 1992, p.20).

Tais aspectos passaram a fazer parte, inclusive, do próprio repertório levado a efeito pelas manifestações e tendências das décadas de 50 e 60, notadamente, nas chamadas neovanguardas. Duas são as alternativas que o autor evidencia no âmbito desse processo. De um lado, “renovação sintático-formal” (princípio intelectualista das vanguardas), de outro lado, articulações das “dimensões semânticas e pragmáticas” (princípio sensorialista das vanguardas: relativização da ênfase formalista). “Ambas as direções pretendem, frequentemente, pôr em causa a significação da pintura e do processo estético em geral; impugnam convenções da representação tradicional e da abstração” (FAVARETTO, 1992, p.20).

A partir dos anos 60, vai se evidenciar a constituição “espaço estético aberto”: em que se questiona o próprio estatuto tradicional e existencial da obra de arte, que tornou anacrônica a “dicotomia abstração/figuração”. Duchamp, Dada, construtivismos são referência para o entendimento dos inventos nos anos 60-70.

Dentre os aspectos básicos da diferença entre vanguardas e neovanguardas, pode-se indicar as transformações nas expectativas de eficácia pelos próprios artistas quanto a suas ações, devido às mudanças de recepção em função da especialização do mercado, que se tornou determinante na produção artística. As opções do artista passam a oscilar entre a integração ao mercado e a diferenciação de propostas de resistência a tal integração. Tais

posições são diversamente ambíguas. A relação com o mercado promoverá necessária alteração da relação artista-circuito-público (FAVARETTO, 1992, p.21).

Ainda com respeito a essas mudanças na relação artista (produção), público (recepção-participação) e circuito (sistema de arte), Favaretto indica, no tocante à situação de integração e de marginalidade frente ao sistema de arte, a necessária consideração sobre algum tipo de ação do público no espaço da produção artística. Com efeito, as estratégias dos artistas em relação às expectativas do público levaram a uma reviravolta no tema da criação e problematização do circuito. O público como realizador de propostas e como participante interessa ao artista como contribuinte da destruição do mito da transcendentalidade da arte. Trata-se da tentativa de destruição dos tradicionais parâmetros da idéia e da prática da arte orgânica. Nos termos do autor, essa é a característica de uma “luta bifrontal”: 1) confronto mercado-público e 2) exacerbação ao limite expressivo de procedimentos. São tentativas de explosão do sistema da arte, enquanto campo. Efeito de desrecalque da produção: tal radicalidade volta-se para o desejo de distanciamento da origem ou função da arte, visando instaurar um espaço puramente estético, longe das avaliações tributárias da história da arte (FAVARETTO, 1992, p.22).

Nesse quadro de questões, mas sem a determinação de suas soluções predominantes, o programa de Hélio Oiticica “cifra as propostas da vanguarda brasileira”, numa espécie de “trabalho de anamnese” (LYOTARD apud FAVARETTO, 1992, p.23). São intervenções cujas proposições manifestam criticamente, por sua ousadia, a precariedade do quadro situacional apresentado pelo projeto de modernidade artística brasileira. Tais intervenções se apresentam, igualmente, como explicitação dos conflitos da pesquisa dos “pressupostos implícitos na modernidade” e da “tentativa de elaboração

das inquietações presentes”. É o que Favaretto chama de uma investigação “excêntrica”, que saída da experiência das vanguardas, a partir do concretismo, mostra-se capaz de deslocar, de uma perspectiva singular que põe o artista em estado puro de invenção, as “margens do processo de integração da modernidade” (FAVARETTO, 1992, p. 23).

Por outro lado, a proposta de Oiticica de composição de uma vivência e de uma construção ambiental, a partir dos elementos do cotidiano, elementos quase sempre caracterizados como banais ou pequenas coisas sem importância, entranhados no comportamento humano, mas, capaz de transformá-lo por suas próprias particularidades, na própria medida em que se tornam perceptíveis, superando o estado *blasé* (Simmel), nos leva a estabelecer uma associação com o princípio das *imagens dialéticas* no método da história de Walter Benjamin. Como se pode depreender da citação abaixo:

“Há então, longa e paulatinamente, a passagem desta posição de querer criar um mundo estético, mundo-arte, superposição de uma estrutura sobre o cotidiano para a de descobrir os elementos desse cotidiano, do comportamento humano, e transformá-lo por suas próprias leis, por proposições abertas, não-condicionadas, único meio possível como ponto de partida para isso. (...) O artista não é então o que declancha os tipos acabados, mesmo que altamente universais, mas propõe estruturas abertas diretamente ao comportamento, inclusive propõe propor, o que é mais importante como consequência” (BENJAMIN, 1986, p. 120)

As imagens dialéticas, como vimos, remetem a uma idéia de experiência coletiva relativamente ao processo de redefinição da memória. Isso não implica numa afirmação direta dos elementos biográficos ou subjetivos. No sentido das *imagens dialéticas*, a

memória é reconstituída enquanto processo de dessubjetivação, permitindo à percepção de processos exteriores dispersivamente dados no cotidiano. A memória, nesse sentido, assume a forma de temporalidade em que a vivência dos elementos da experiência traduz um traço mnêmico essencial de imagens do passado sob a ótica do presente, projetando-se num tempo futuro.

Em Benjamim, ainda, as *imagens dialéticas*, se apresentam sob o prisma do olhar sobre as coisas pequenas, mínimas, fragmentárias, dispersas no cotidiano e, tidas como sem importância ou significação. Não se trata, aqui, de um pensar o cotidiano como um transcorrer unilinear e ininterrupto de acontecimentos, mas, de perceber nos acontecimentos o elemento da surpresa, do inusitado, da indeterminação de processos, sob o qual não se tem controle efetivo. Nesse sentido, as imagens dialéticas se definiriam por um reencontrar das potencialidades daquilo que, indiferenciado no mundo, pode assumir uma orientação de liberalização dos sentidos e das percepções em face das determinações formais em que o jogo programático já se encontra dado e acabado a priori. Com efeito, o sentido dessa definição, deixa pistas ao entendimento das proposições em aberto, identificadas por Hélio Oiticica, no sentido da descoberta dos elementos do cotidiano e de suas potencialidades em termos das suas transformações por leis próprias e não-condicionadas. A permanência de um estado de indeterminação na obra de Hélio Oiticica, que se pode identificar no seu projeto experimental enquanto programa *in progress* que se dá pela tensão entre continuidade e ruptura, e retomadas, sistematicamente, pareceu-me uma configuração singular na arte contemporânea para se pensar o traço de uma manifestação artística crítico-emancipatória capaz de revelar, pela abertura à participação, as possibilidades de se reconstruir experiências coletivas cujo sentido liberalizador se dará

pela problematização da memória no presente em termos de um impulso alegórico, e consequentemente, como vimos, da destruição da aura artística, que se mostre como expressão individual e coletiva de realização do prazer, tanto no nível estético quanto da vida, cuja orientação se ponha numa contraposição utópica ao princípio de realidade, como assinalado por Marcuse.

CONCLUSÃO

Este estudo teve como questão central levantar a discussão a propósito das possibilidades de se pensar em que medida é pertinente se falar em destruição da aura artística nas sociedades contemporâneas, em que princípios capitalísticos de mercado tendem a uma sistemática fetichização das formas de manifestação estético-artísticas, logo transformadas em mercadorias, numa sociedade cada vez mais orientada para o consumo, onde até mesmo os aspectos estruturantes da cultura passam a se configurar em termos de uma cultura do consumo, ou, do simulacro (Baudrillard) e da pastichização (Jameson).

Como querem alguns críticos, o poder de recuperação da obra, pela mídia, transformada em mercadoria fetichizada, inclusive, por processos altamente refinados, seria indicativo do grande fracasso a que chegaram as mais vivas iniciativas no sentido de se tentar caminhos de superação das clássicas dicotomias entre arte-artista vs. público (passivo-contemplativo); alta cultura vs. cultura de massa; arte (símbolo absolutizante) vs. vida (experiência fragmentária do cotidiano: estado de tensão entre memória e esquecimento – impulso alegórico de ressignificações). Seguindo esse raciocínio, tem-se que reconhecer que, mesmo aquilo que em determinado momento significou historicamente algo em torno de um processo de destruição de formas tradicionais de representação, imediata ou paulatinamente se transforma em elemento institucionalizado a partir do qual se ditam os novos critérios da convenção artística e do comportamento social, transformando-se, assim, em novos modelos representativos da moda. Com efeito, o sistema da moda atingiria não apenas os elementos de positividade da cultura dominante que a obra de arte por ventura expressasse. Ao contrário, além desses elementos, a moda

incorporaria, inclusive, aqueles tidos como de negatividade para com os valores tradicionais da cultura. Assim, poderíamos falar de uma moda da anti-moda, de uma moda da antiarte, de uma moda do marginalismo, do vanguardismo e assim por diante.

Partindo dessa visão, por certo, cairíamos num pessimismo intransigente e resignado, além de unilateral, que, no limite, mostra-se incapaz de perceber processos cujas transformações se apresentam num plano mais intersticial, parcial e menos expressivo, mas, não menos manifesto e agencial do que o que se poderia observar em formas consideradas de expressividade mais global. É, pois, partindo dessa recusa a assimilar pura e simplesmente aquele pessimismo de ofício, que me vi levado a pensar que o foco daquelas transformações intersticiais deve incidir sobre a observação do espaço-tempo cotidiano, naquilo em que os processos institucionais da vida social ainda não foram capazes de inibir suficientemente, a ponto de lhe negar o fenômeno da espontaneidade. Digo isso pensando em imagens produzidas pelas próprias ciências sociais, em autores que, num ou noutro instante, procuraram refletir sobre o status dos meios de transformação no cotidiano. É o caso da ideia de uma centralidade lúdica no cotidiano, como vimos, em Lefebvre, ou das experiências primárias em Prokop. Para esse estudo, contudo, ainda mais significativo fica sendo os conceitos de alegoria e de destruição da *aura* artística em Benjamin.

É, pois, à luz desses conceitos que me volto para o estudo dos enunciados de Hélio Oiticica, como meios para pensar como se dão certos mecanismos de operação de construção de seu programa experimental em arte que, tendo rompido com os tradicionais matizes da arte representacional, chegou a um processo tão visceral de inventividade que tornou difícil distinguir claramente arte de vida, dada a simbiose que essas instâncias

adquiriram no projeto do artista, assim como, a relatividade que sua visão estabeleceu em relação ao que sejam fenômenos do estético e do extra-estético.

Como tentei demonstrar no meu estudo, o programa experimental de Oiticica se traduz por uma manifestação artística que se empenha amplamente na perspectiva de uma clara desmistificação e desfetichização do artístico. Trata-se de uma experiência que se abre para uma intencionalidade de vivência coletiva da arte, em que não mais se pode valorizar uma essencialidade orgânica do artístico; e sim, ter no artístico não um objeto de culto e de representação a ser contemplado, mas o próprio momento-espço ambiental a ser vivido. Com efeito, esse é um caminho indicativo de um processo marcado de indeterminação, cujo sentido só se dá na experiência coletiva. É em consideração a esse aspecto que se pode perceber o traço alegórico da arte como experiência de construção seja coletivamente ou compartilhada, que tende a apagar as fronteiras entre autor-obra-público e, conseqüentemente, a indicar processos de uma destruição da *aura*, visto que esse programa artístico-estético se legitima na forma de uma relativização radical de quaisquer considerações do que vem a ser arte e não-arte.

Como vimos anteriormente, a ideia de *aura* e de alegoria ao mesmo tempo em que apresentam sentidos convergentes, no fundo são termos antinômicos. A *aura* se apresenta como a aparição única da imagem longínqua, e o outro que se revela; ao passo que a alegoria é o outro não revelado. Assim, se há uma característica comum a ambas as categorias *aura* e alegoria, elas se distinguem, no limite, em seus sentidos. A *aura* se caracteriza pela sacralização absoluta e superior do outro: caráter único; a alegoria indica o outro reprimido, apreendido como fragmento. A *aura* se tem numa direção centrípeta, a alegoria assume um movimento centrífugo, disperso, fragmentado – indicando

provisoriamente e possibilidades múltiplas de significação: não há na alegoria sentido de totalidade, a não ser de um modo sugestivo, mas não imperativo, como se dá caracteristicamente com o princípio aurático.

Por outro lado, foi possível verificar como, para Benjamin, a tese da reprodutibilidade não se traduz como o único modo de se identificar o momento de declínio da *aura* artística, visto que tal destruição não pode ser pensada apenas por mera analogia da relação tecnologia e arte. Como assinalamos anteriormente, o declínio da *aura* pode se dar tanto em relação à reprodutibilidade técnica, quanto no que tange ao objeto da produção individual ou num plano de linguagens artísticas não efetivamente massivas.

É possível identificar, como fez Benjamin, um sentido de destrutividade na manifestação artística não apenas do processo aurático, mas, inclusive, da própria tecnologia (da qual a arte, em muito, se vale) – o que leva a arte a vivenciar um estado de tensão na sua relação com a tecnologia. Isso pode se dar, sobretudo, por estar a tecnologia vinculada à ideologia burguesa do progresso, em que a esfera da cultura encontra-se separada da esfera econômica e industrial, que é o lugar de maior expressão da tecnologia. Assim, o uso artístico da tecnologia pela vanguarda não apenas tentou quebrar o sentido de razão instrumental a ela vinculado, como procurou atacar a associação feita entre tecnologia e progresso, e entre arte e sua definição enquanto natureza orgânica e autônoma.

Com efeito, para um entendimento do projeto artístico de Hélio Oiticica, procurei me valer dessa configuração do alegórico e da *aura* artística orientada por Benjamin. Como foi indicado de início, procurei me valer mais especificamente do discurso de Hélio Oiticica, na tentativa de um entendimento de seu amplo programa artístico, do que

propriamente de uma descrição mais plástica de cada uma das suas iniciativas. Aliás, trata-se de um trabalho que não foi propriamente apreendido em termos plásticos, mas, sobretudo, em termos dos enunciados que orientam seu projeto ambiental, que assume uma conotação para além de um formalismo estético, indicando princípios que se manifestam muito mais numa ordem do estético-político-ético, a partir do que se considera como existindo num processo sem divisões de teoria/prática. Considerei, contudo, que essa iniciativa por mim tomada não invalide a propriedade de conferir ao experimental uma exigência particularmente intransigente de Hélio Oiticica na formulação de seu Programa.

Esse momento, no projeto de Oiticica, pode ser caracterizado como aquele em que se reúnem duas tendências contrapostas historicamente: Construtivismo e Dadaísmo – em especial, duas figuras da vanguarda histórica são referências fundamentais para o artista. É o caso de Kazimir Malevich e de Marcel Duchamp, sendo este último o ponto a partir do qual Oiticica forma um parâmetro crítico do reformismo da corrente construtivista. É a partir desse diálogo de contraponto entre aquelas tendências que Oiticica vai estabelecer a interação dos elementos construtivos ocidentais com a descoberta da sensorialidade da cultura brasileira, levando o seu projeto a se por no âmbito de uma singularidade tal que atua por uma transvalorização da própria arte – impulso central da arte contemporânea.

Dessa interação resulta a abertura à participação do espectador, o que leva Oiticica a denominar seu trabalho de antiarte, compreensão e razão de ser de todo o seu programa experimental: o que se caracteriza aqui não é o processo de produção da obra para a contemplação do público, mas sim a proposição inicial do artista como meio de motivação para a criação – que só se completa no envolvimento ativo do “espectador” como

“participador” no processo. A antiarte seria, assim, uma atividade criadora latente, motivada pelo artista, orientada para uma forma de necessidade coletiva. Não se tratando tanto de atribuir ao espectador a função de criador, mas de possibilitar-lhe algum nível de “participação” em que “ache” o que realizar de modo criativo, e onde mesmo o não participar ativo se traduzirá como um tipo significativo de participação.

É nesses moldes que Oiticica define seu programa como característico de uma arte ambiental, que reúne individualmente o conjunto das modalidades às quais se apropria. Tanto as que lhe são familiares, quanto as que resultam da inventividade do artista ou da participação do espectador. Com esse projeto da participação, Oiticica assumiu uma atitude que dissolve a esfera da arte-objeto dentro do processo da criação coletiva, em que a abertura à participação leva à construção do sentido vivencial da experiência estética. Aspecto que se dimensiona na força de uma proposição de expansão das capacidades sensoriais dos espectadores-participadores de modo a que explorem o seu potencial criativo.

A negatividade no Programa de Hélio Oiticica se dá, assim, pela temporalização das estruturas, quando desloca a fundamentação construtiva através de um processo que leva a uma resignificação da ideia de participação dos públicos como protagonistas, desdobrando essa experiência com vistas a uma dinâmica que seja capaz de promover um redimensionamento cultural desses públicos, a partir do seu caráter vivencial como participador. Com efeito, resulta esse processo na tentativa de se fundir expressividade e construtividade em vivência e cotidiano, que se transformam em expressão contraposta ao formalismo da objetualização da cor. Há assim um recurso mnêmico de associar

necessidades e possibilidades da contemporaneidade com os matizes fundamentais da modernidade (construtiva e duchampiana).

É este aspecto do projeto de Oiticica que o aproxima, no meu entendimento, ao sentido da alegoria moderna em Benjamin, em que a constituição da experiência se dá a partir da afluência dos traços mnêmicos que irão compor o processo de redimensionamento perceptivo dos envolvidos no momento da abertura à participação – como o artista procura apresentar em seu programa experimental. Esse redimensionamento, por sua vez, assume a configuração da destrutividade alegre identificada por Benjamin nas manifestações alegóricas da modernidade. É o que ele caracterizaria como a nova barbárie, necessária a uma reconstrução da experiência. Pelo que se pode perceber nas falas de Oiticica, no último capítulo, há nas suas afirmações e construções de sentido a presença de uma destrutividade alegre, positivada como princípio de invenção, capaz de transformar o cotidiano em expressão de felicidade e de liberdade no quadro da própria ambiência vivencial buscada em seu projeto.

Considero o presente estudo como o embrião de um trabalho a ser desenvolvido sob a orientação de um princípio homológico para com a metodologia benjaminiana das *imagens dialéticas*, como referido no primeiro e no último capítulo. Foi, contudo, particularmente no último que isso foi efetivamente tentado. O conduzir a argumentação a partir de uma ampla constelação de citações, seguindo o “princípio do mosaico”, a partir do qual a ideia de totalidade se constrói. Aliás, isso pode ser percebido, não apenas em Benjamin, mas, inclusive, no programa ambiental de Oiticica, na medida em que o artista vivencia o sentido de provisoriedade, de fragmentação, de indeterminação aliado ao de unidade próprio a uma visão holística.

Em todo caso, considero que minha tentativa apenas aponta para a possibilidade do que se pode desenvolver por esse caminho. O que me reservo o reconhecimento dos limites do presente e a possibilidade de iniciativas melhor dimensionadas no futuro. Por ora, indico, como fiz na introdução, outro reconhecimento: parece-me convincente pensar-se sobre a atualidade do conceito de alegoria em Benjamin, bem como do princípio de destruição da *aura* artística; não tanto, neste último caso, pela explicação do processo reprodutível, mas, como o indicou o próprio filósofo alemão, numa passagem pouco considerada na maioria das discussões, pelo mecanismo da reconstrução da experiência individual-coletiva, com recurso aos fragmentos do cotidiano, capaz de nos orientar, através da imagem dialética de experiências primárias, o foco de uma espontaneidade que aponte para uma centralidade lúdica que nos recomponha o sentido de uma indeterminação a partir da qual, e só a partir daí, se possa construir, por processos de ressignificação, versões de mundo menos factuais e mais fenomênicos, que nos faça ir além do sentido acabado das coisas.

Vejo, assim, que onde quer que um impulso visionário nos lance sinais de ressignificação, que possam desmapear sentidos dados na prosa do mundo – princípio aurático secularizado numa razão instrumental, fundada numa calculabilidade fantasmagórica –, ali há de haver o princípio de uma destrutividade alegre desse elemento prosaico, em favor de uma nova poesia da vida: o reencantamento do mundo pelo compartilhar da experiência individual-coletiva, capaz de nos indicar itinerários de um novo labirinto, que, ao menos momentaneamente, nos faça escapar da força recuperadora do simulacro. Ainda que seja para cair em suas malhas logo em seguida. Para, de novo,

recomeçar, intermitente e interminavelmente. O trabalho de Oiticica foi exemplar nesse sentido.

Não creio nos veredictos finalistas das coisas. Eles não cabem nem para a vida, nem para a arte, nem para a ciência. Julgo-os como resultado de uma mente preguiçosa. Prefiro, por isso mesmo, terminar com uma citação de Favaretto, na sua conclusão sobre o trabalho de Oiticica, quando assinala o processo de recodificações dos primeiros trabalhos, identificado nas últimas experiências do artista. Diz Favaretto: “Não se pode prever para onde se encaminhavam; talvez sejam ensaios de fixação de processos incorporados como linguagem: tática para voos futuros. Pois Oiticica sempre dizia estar apenas começando. A sua morte deixou suspensa a questão: depois que a arte deslizou para o além-da-arte, o que poderia sobrevir? Ainda nisso o trajeto de Oiticica é exemplar: como não se pode repetir, cabe a análise, a transformação das experiências em anamnese, perlaboração que relança os fios soltos do experimental” (FAVARETTO, 1992 , p. 226).

REFERÊNCIAS

- ADES, Dawn. *O Dada e o Surrealismo*. Barcelona: Labor, 1976.
- _____. *Arte na América Latina*. São Paulo: Cosac & Naify, 1997.
- ADORNO, Theodor W. *Teoria Estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1982.
- _____. *Sociologia*. São Paulo: Ática (Col. Grandes Cientistas Sociais), 1986.
- _____. E HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 1985.
- ALBERA, François. *Eisentein e o construtivismo russo: a dramaturgia da forma em "Stuttgart" (1929)*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- ALBRECHT, Milton C. et. al. (ed.). *The Sociology of Art and Literature: a reader*. New York/Washington: Praeger Pub, 1970.
- AMARAL, Aracy A. *Arte e meio artístico (1961-1981): entre a feijoada e o x-burger*. São Paulo: Nobel, 1983.
- _____. *Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira, 1930-1970: subsídio para uma história social da arte no Brasil*. São Paulo: Nobel, 1987.
- ANDRADE, Oswald. *Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias: manifestos, teses de concursos e ensaios*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1978.
- ARANTES, Otilia Beatriz Fiori. "Depois das Vanguardas". *Artes em Revista*. N. 7, agosto. São Paulo: CEAC, 1983.
- _____. *Mário Pedrosa: Itinerário Crítico*. São Paulo: Scritta, 1991.
- _____. *Acadêmicos e Modernos: Mário Pedrosa*. São Paulo: Edusp, 1998.
- ARTE BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA. Rio de Janeiro: FUNARTE, (1978, 1979, 1980, 1982) (Carlos Vergara, Anna Bella Geiger, Rubens Gerchman, Barrio, Antonio Dias, Lygia Clark, Wesley Duke Lee, Waltercio Cardas Jr.)
- ARTE BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA. Caderno de Textos 1, 2.e 3. Rio de Janeiro: FUNARTE, (1980, 1981, 1983).

- BAITELLO Jr., Norval. *Dadá-Berlim: des/montagem*. São Paulo: Annablume, 1993.
- BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. 2ª ed. São Paulo: Hucitec, 1981.
- _____. *Questões de literatura e de estética (A teoria do romance)*. 3ª ed., São Paulo: Hucitec/UNESP, 1983.
- BASBAUM, Ricardo. *Arte Contemporânea Brasileira*. Rio de Janeiro: Marca d'Água, 2001.
- BATTCKOCK, Gregory. *A Nova Arte*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1975.
- BECKER, Howard S. "Mundos artísticos e tipos sociais". In: VELHO, Gilberto (Org.). *Arte e sociedade: ensaios de sociologia da arte*. Rio de Janeiro: Zahar, 1977.
- _____. *Uma Teoria da Ação Coletiva*. Rio de Janeiro: Zahar, 1977b.
- BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. "Os surtos modernistas". In: Belluzzo, A.M.M. (Org.), *Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina*. São Paulo: Memorial/UNESP, 1990.
- BENJAMIN, Walter. *Sociologia*. São Paulo: Ática, 1985. (Col. Grandes Cientistas Sociais).
- _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: brasiliense, 1985b. (Obras Escolhidas I).
- _____. Et al. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1980. (Col. Os Pensadores).
- _____. *Origem do Drama Barroco Alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- _____. *Documentos de Cultura, Documentos de Barbárie: escritos escolhidos*. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1986.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das letras, 1986.
- BHABHA, Homi K. *O Local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 1998.
- BOLLE, Willi. *Fisiognomia da Metrópole Moderna: representação da história em Walter Benjamin*. São Paulo: EDUSP, 1994.
- _____. "As siglas em cores no Trabalho das passagens, de W. Benjamin". Estudos Avançados, 10 (27). USP, 1996.

- BONOMI, Andréa. *Fenomenologia e Estruturalismo*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- BOURDIEU, Pierre. *Razões Práticas: sobre a teoria da ação*. Campinas: Papirus, 1996.
- _____. *As Regras da Arte: Gênese e Estrutura do Campo Literário*. Lisboa: Editora Presença, 1996b.
- BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo, vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. Rio de Janeiro: FUNARTE/ Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1985.
- BUENO, Maria Lúcia. *Artes Plásticas no século XX, modernidade e globalização*. Campinas: Unicamp, 1999.
- BÜRGER, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Ediciones Península, 1987.
- _____. *Teoria da Vanguarda*. Lisboa: Veja 1993.
- CABANNE, Pierre. *Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- CAMARA, Rogério. *Grafo-sintaxe concreta: o projeto Noigandres*. Rio de Janeiro: Marca d'Água, 2000.
- CAMPOS, Augusto de. *Poesia, antipoesia, antropofagia*. São Paulo: Cortez & Moraes, 1978.
- CAMPOS, Haroldo. *A arte no Horizonte do Provável*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1977.
- CAMPOS, Jorge Lúcio de. *A vertigem da maneira: pintura e vanguarda nos anos 80*. Rio de Janeiro: Diadorim/UERJ, 1993.
- CANCLINI, Néstor Garcia. *A produção simbólica: teoria e metodologia em sociologia da arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.
- _____. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: EDUSP, 1997.
- CENTRO DE ARTE HÉLIO OITICICA. *Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: RIO ARTE, 1996.
- CENTRO DE ESTUDOS DE ARTE CONTEMPORÂNEA (CEAC), *Arte em revista*. São Paulo: Kairós n. 1 (1979), n. 2 (1979), n. 3 (1980), n. 5 (1981); CEAC n. 7 (1983), n. 8 (1984).

- CHIAMPÌ, Irleamar (Coord.). *Fundadores da Modernidade*. São Paulo: Ática, 1991.
- CHIPP, H. B. *Teorias da Arte Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- CLARK, Lygia. *Lygia Clark_Hélio Oiticica: Cartas, 1964-74*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996.
- COCCHIARALE, Fernando (sd). *Da Adversidade Vivemos*. ACD.UFRJ.BR/PACC
- _____. & GEIGER, Anna Bella (comp.) (1). *Abstracionismo: geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1987.
- COHEN, Renato. *Performance como linguagem: criação de um tempo-espço da experimentação*. São Paulo: Perspectiva/EDUSP, 1989.
- COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1996.
- COMUNICACIÓN. *Constructivismo*. Madrid: Comunicacion (19), 1973.
- CONNOR, Steven. *Cultura Pós-Moderna: introdução às teorias do contemporâneo*. São Paulo: Loyola, 1992.
- CRUZ, Nina Velasco e. *O Dentro é o Fora: as trajetórias de Lygia Clark e Hélio Oiticica e as transformações na obra de arte contemporânea*. Rio de Janeiro, JFRJ/ECO. Dissertação de mestrado. Datilo – 1999.
- CYNTRÃO, Sylvia Helena (org.). *A forma da festa – tropicalismo: a explosão e seus estilhaços*. Brasília/São Paulo: UNB/Imprensa Oficial do Estado, 2000.
- DIAS, Ângela Maria. *A Missão e o Grande Show: Políticas culturais no Brasil: Anos 1960 e depois*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1999.
- DORFLES, Gillo. *Elogio da Desarmonia*. São Paulo: Martins fontes, 1986.
- DUARTE, Claudia. *Marcel Duchamp, olhando o Grande vidro como interface*. Rio de Janeiro: Marca d'Água, 2000.
- DUARTE, Paulo Sergio. *Anos 1960, transformações da arte no Brasil*. Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1998.
- DUARTE, Rodrigo. *O Belo Autônomo*. Belo Horizonte: UFMG, 1997.

- ECO, Umberto. "Entrevista com Umberto Eco". In: Arias, M.J.R., *Os movimentos pop*. Rio de Janeiro: Salvat Editora do Brasil (Biblioteca Salvat de Grandes Temas), 1979.
- ENZENSBERGER, Hans Magnus. *Com raiva e paciência: ensaios sobre literatura, política e colonialismo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.
- FABBRINI, Ricardo Nascimento. *O Espaço de Lygia Clark*. São Paulo: USP. Dissertação de mestrado. Datilo, 1991.
- FABRIS, Annateresa (org.). *Modernidade e modernismo no Brasil*. Campinas: Mercado de Letras, 1994.
- _____. *Antonio Lizárraga: uma poética da radicalidade*. Belo Horizonte/São Paulo: C/arte/EDUSP/FAPESP, 2000.
- FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. 5ª. ed. São Paulo: EDUSP, 1997.
- FAVARETTO, Celso. *Tropicália: Alegoria, alegria*. São Paulo: Kairós, 1979.
- _____. *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: Fapesp/Edusp, 1992.
- FERREIRA, Glória, VENANCIO FILHO, Paulo (org.). *Arte e Ensaio*. No.5. Rio de Janeiro: PPGAV/Escola de Belas Artes/UFRJ. 1998.
- _____. *Arte & Ensaio*. No.6. Rio de Janeiro: PPGAV/Escola de Belas Artes/UFRJ, 1999.
- FONSECA, Maria Augusta. *Oswald de Andrade: O Homem que Come*. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- FOSTER Hall. "Polêmicas (pós)-modernas". *Revista do Pensamento Contemporânea*. n. 5/maio, Lisboa (Número especial "estéticas da Pós-Modernidade"), 1989.
- FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* 1992.
- FREITAG, Bárbara. *A teoria crítica: ontem e hoje*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- FREIRE, Cristina. *Poéticas do Processo: arte conceitual no Museu*. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- FIZ, Simón Marchán. *Contaminaciones figurativas: Imágenes de la arquitectura y la ciudad como figuras de lo moderno*. Madrid: Alianza Editorial, 1986.

- GABO, Naum. "La Idea constructivista en arte". *Constructivismo*. Madrid: Comunicacion 19, 1973.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Walter Benjamin*. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- _____. *Walter Benjamin*. São Paulo: Brasiliense (Encanto Radical), 1982b.
- GALLERANI, Maria Aimée Chaguri. *Concretismo e Neoconcretismo nas artes plásticas: a vanguarda construtiva brasileira nos anos cinquenta e início dos sessenta*. PUC-SP. Dissertação de mestrado. Datilo, 1991.
- GIDDENS, Anthony. *As consequências da Modernidade*. São Paulo: UNESP, 1991.
- GOMES, Alair. *Reviravoltas na Arte do Século XX*. Niterói: EDUFF, 1995.
- GOODMAN, Nelson. *Modos de Fazer Mundos*. Porto: Ed. ASA, 1995.
- GULLAR, Ferreira. *Cultura Posta em Questão*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- _____. *Vanguarda e Subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.
- _____. (Org.). *Arte Brasileira Hoje*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1973.
- _____. *Sobre Arte*. Rio de Janeiro: Palavra e Imagem, 1982.
- _____. *Etapas da arte contemporânea. Do cubismo à arte neoconcreta*. 3ª. ed., Rio de Janeiro: Revan, 1999.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Modernização dos Sentidos*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- HABERMAS, Jürgen. *Sociologia*. São Paulo: Ática, 1980.
- _____. *O Discurso Filosófico da Modernidade*. Portugal: Dom Quixote, 1990.
- HALL, S. *Identidades Culturais na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 1997.
- HELENA, Lucia. *Totens e tabus da modernidade brasileira: símbolo e alegoria na obra de Oswald de Andrade*. Rio de Janeiro/Niterói: Tempo Brasileiro/Universidade Federal Fluminense, 1985.
- HEYWOOD, Ian. *Social Theories of Art: a critique*. New York/Washington: Square, New York University Press, 1997.

- HOISEL, Evelina. *Supercaos, os estilhaços da cultura em “PanAmérica” e “Nações Unidas”*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque. *Impressões de viagem: cpc, vanguarda e desbunde: 1960/70*. São Paulo: Brasiliense, 1980.
- _____. (org.). *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- _____ e GONÇALVES, Marcos A. *Cultura e Participação nos anos 1960*. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- _____. PEREIRA, Carlos Alberto M. *Patrulhas ideológicas, marca reg.: arte e engajamento em debate*. São Paulo: Brasiliense, 1980.
- HONNEF, Klaus. *Andy Warhol (1928-1987): a comercialização da arte*. Taschen, 1988.
- HOBBSAWM, Eric J. *História do Marxismo IX*. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
- HORKHEIMER, Max. “Filosofia e Teoria Crítica”. In: Benjamin et al. (1980), *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural (Col. Os Pensadores), 1980.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria ,ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- HUYSEN, Andréas. “Mapeando o pós-moderno”. In: Hollanda, H.B. (Org.), *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- _____. *Memórias do Modernismo*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.
- _____. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
- JACQUES, Paola Berenstein. *Estética da ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001.
- JAMESON, Fredric. “Pós-Modernidade e sociedade de consumo”. *Novos Estudos*. No. 12/jun, 1985.
- _____. *Marxismo e Forma: teorias dialéticas da Literatura no século XX*. São Paulo: Hucitec, 1985b.
- _____. *O inconsciente político: a narrativa como ato socialmente simbólico*. São Paulo: Ática, 1992.

- _____. “O Pós-Modernismo e a sociedade de consumo”. In: Kaplan, E. Ann (Org.). *O mal-estar no pós-modernismo: teorias e práticas*. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 1993.
- _____. *Espaço e Imagem: Teorias do Pós-Modernismo e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1994.
- _____. *Pós-Modernismo: A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio*. São Paulo: Ática, 1996.
- _____. *As Sementes do Tempo*. São Paulo: Ática, 1997.
- JIMENEZ, Marc. *Para ler Adorno*. Rio de Janeiro: F. Alves, 1977.
- _____. *O que é estética?* São Leopoldo, RS: Editora UNISINOS, 1999.
- JUSTINO, Maria José. *Seja marginal, seja herói: modernidade e pós-modernidade em Hélio Oiticica*. Curitiba: UFPR, 1998.
- KAPLAN, E. Ann (Org.), *O mal-estar no pós-modernismo: teorias e práticas*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed.
- KLEIN, Robert. *A forma e o Inteligível: escritos sobre o Renascimento e a Arte Moderna*. São Paulo: EDUSP, 1998.
- KOTHE, Flávio. *Para ler Benjamin*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.
- _____. *Benjamin & Adorno: confrontos*. São Paulo: Ática, 1978.
- _____. “Introdução”. In: Benjamin, Walter. Op. cit. 1985.
- KUMAR, Krishan. *Da Sociedade Pós-Industrial à Pós-Moderna: Novas teorias sobre o Mundo Contemporâneo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- LAGES, Susana Kampff. *Walter Benjamin: Tradução e Melancolia*. São Paulo: EDUSP, 2002.
- LEFEBVRE, Henri. *Introdução à Modernidade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1969.
- _____. *A vida cotidiana no mundo moderno*. São Paulo: Ática, 1991.
- LEMERT, Charles. *Pós-Modernismo não é o que você pensa*. São Paulo: Editora Loyola, 2000.

- LIMA, Marisa Alvarez. *Marginalia: arte & cultura “na idade da pedrada”*. Rio de Janeiro: Salamandra Consultoria Editorial, 1996.
- LIPPARD, Lucy R. *A Arte Pop*. São Paulo: Verbo/EDUSP, 1976.
- LOPES, Edward. *A palavra e os dias: ensaios sobre a teoria e a prática da literatura*. São Paulo: Unesp/Unicamp, 1993.
- LOSADA, Teresinha. *Artífice, artista, cientista, cidadão: uma análise sobre a arte e o artista de vanguarda*. Teresina: EDUFPI, 1996.
- LUKÁCS, Georg. *Ensaio sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- MACEDO, Cid Ney Ávila. *Visualidade e Discurso, Oitocenta: a mestria da enunciação*. PUC-São Paulo. Dissertação de mestrado. Datilo. 1992.
- MANSUR, Mônica, PAULA, Marcus Vinícius de (org.). *O Objeto da Arte como Sujeito, reflexão e fazer artístico*. Rio de Janeiro: UFRJ, EBA, 1997.
- MARCONDES Filho, Ciro. “Introdução”. In: PROKOP, Dieter. *Sociologia*. São Paulo: Ática, 1986 (Col. Grandes Cientistas Sociais).
- MARCUSE, Herbert (s.d.), *A Dimensão Estética*. São Paulo, Martins Fontes.
- _____. *A ideologia da sociedade industrial: o homem unidimensional*. 5ª ed., Rio de Janeiro: Zahar, 1979.
- _____. *Cultura e Sociedade*. Vol. 1. São Paulo: Paz e Terra, 1997.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona: Gustavo Gili, 1987.
- MAYER, Arno J. *A Força da Tradição: A persistência do Antigo Regime*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- MENEZES, Philadelpho. *A crise do passado: modernidade, vanguarda, metamodernidade*. São Paulo: Experimento, 1994.
- _____. *Poética e visualidade: uma trajetória da poesia brasileira contemporânea*. Campinas: Editora UNICAMP, 1991.
- MERQUIOR, José Guilherme. *Arte e sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin: ensaio crítico sobre a escola de neohegeliana de Frankfurt*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969.

- _____. *Formalismo & Tradição Moderna: O problema da Arte na Crise da Cultura*. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 1974.
- _____. *As Ideias e as Formas*. 2ª. ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- MICHELI, Mario de. *As Vanguardas artísticas do século XX*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- MILLIET, Maria Alice. *Lygia Clark: Obra-Trajeto*. São Paulo: Edusp, 1992.
- MINK, Janis. *Marcel Duchamp 1887-1968: A Arte como Contra-Arte*. 2000.
- MONCLÚS, Antonio. *El pensamiento utópico contemporáneo*. Barcelona: CEAC, 1981.
- MONTEIRO, Paulo Filipe. *Os Outros da arte*. Oeiras: Celta, 1996.
- MURICY, Kátia. *Alegorias da Dialética*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.
- NAPOLITANO, Marcos. *Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980)*. São Paulo: Contexto, 2001.
- NUNES, Benedito. *Oswald Canibal*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- OEHLER, Dolf. *Quadros Parisienses: Estética antiburguesa em Baudelaire, Daumier e Heine (1830-1848)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- OITICICA, Hélio. "A Situação da Vanguarda no Brasil". CENTRO DE ESTUDOS DE ARTE CONTEMPORÂNEA (CEAC), *Arte em revista*. Nº 01. São Paulo: Kairós, 1979.
- _____. "Brasil diarréia". In: *Arte Brasileira Contemporânea*. Caderno de Textos 1: "O Moderno e o contemporâneo (o novo e o outro novo)". Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980.
- _____. CENTRO DE ESTUDOS DE ARTE CONTEMPORÂNEA (CEAC), *Arte em revista*. Nº 05. São Paulo: Kairós, 1981.
- _____. *Aspiro ao Grande Labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- _____. "Experimentar o experimental". In: *Catálogo da exposição Grupo Frente e Metaesquemas*. Galeria São Paulo, 20 de março a 21 de abril de 1989.
- _____. "Manifesto Caju". Folha de São Paulo, São Paulo, 16 de fevereiro de 1992.

- OITICICA, Hélio. "Carta". In: CLARK, Lygia. *Lygia Clark_Hélio Oiticica: Cartas, 1964-74*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996.
- ORLANDI, Eni P. *A linguagem e seu funcionamento: as formas do discurso*. 2ª ed., Campinas: Pontes, 1987.
- _____. *Vozes e contrastes: discurso na cidade e no campo*. São Paulo: Cortez, 1989.
- _____. *Terra à vista: discurso do confronto: velho e novo mundo*. São Paulo/Campinas: Cortez/Unicamp, 1990.
- _____. *Análise de discurso: princípios e procedimentos*. Campinas: Pontes, 1999.
- ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- _____. *Cultura e Modernidade*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- OWENS, Craig. "O Impulso Alegórico: Para uma teoria do Pós-Modernismo". *Revista do Pensamento Contemporânea*. n. 5/maio, Lisboa: (Número especial "estéticas da Pós-Modernidade"). 1989.
- PAPE, Lygia. *Lygia Pape: Entrevista a Lúcia Carneiro e Ileana Pradilla*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998.
- PATRIOTA, Margarida. *Modernidade e Vanguarda nas Artes*. Brasília, 2000.
- PAZ, Octávio. *Marcel Duchamp ou o Castelo da Pureza*. São Paulo: Elos, 1977.
- _____. *Os filhos do Barro: Do romantismo à vanguarda*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- PÉCAUT, Daniel. *Os Intelectuais e a Política no Brasil: Entre o povo e a nação*. São Paulo: Ática, 1990.
- PECCININI, Daisy. *Objeto na arte: Brasil anos 1960*. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, 1978.
- _____. *Figurações Brasil anos 1960: neofigurações fantásticas e neo-surrealismo, novo realismo e nova objetividade*. São Paulo: Itaú Cultural/EDUSP, 1999.
- PEIXOTO, Nelson Brissac. *A Sedução da Barbárie: O marxismo na modernidade*. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- PEDROSA, Mário. *Mundo, Homem, Arte em Crise*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

- _____. “Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica”. In: Oiticica, Hélio, op. Cit. 1986.
- _____. *Política das artes*. São Paulo: EDUSP, 1995.
- _____. *Forma e Percepção Estética*. São Paulo: EDUSP, 1996.
- _____. *Acadêmicos e Modernos*. São Paulo: EDUSP, 1998.
- PICÓ, Josep (compilación). *Modernidad y Postmodernidad*. Madrid: Alianza Editorial, 1988.
- POR QUE DUCHAMP? Leituras duchampianas por artistas e críticos brasileiros*. São Paulo, Itaú Cultural/Paço das Artes, 2002.
- POSADA, Francisco. Lukács, *Brecht e a Situação Atual do Realismo Socialista*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.
- POSSENTI, Sírio. *Discurso, estilo e subjetividade*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- PROJETO CONSTRUTIVO NA ARTE: 1950-1962*. Rio de Janeiro/São Paulo: Museu de Arte Moderna/Pinacoteca do Estado, 1977.
- PROKOP, Dieter. *Sociologia*. São Paulo: Ática, 1986 (Col. Grandes Cientistas Sociais).
- RAMOS, Nuno. *À espera de um sol interno*. <http://www.jb.com.br>
- RESZLER, André. *La Estética Anarquista*. México: Fondo Cultura Económica, 1974.
- RESTANY, Pierre. *Os novos realistas*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- REVISTA DO PENSAMENTO CONTEMPORÂNEO*. n. 5/maio, Lisboa (Número especial “estéticas da Pós-Modernidade”) Estéticas da Pós Modernidade.
- REVISTA DO PENSAMENTO CONTEMPORÂNEA*. n. 2/nov.87, Lisboa (Número especial “Filosofia e Pós-Modernidade”).
- RIBEIRO, Marília Andrés. *Neovanguardas: Belo Horizonte – anos 1960*. Belo Horizonte: C/arte, 1997.
- RICHTER, Hans. *Dada: Arte e Antiarte*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- RICKEY, George. *Construtivismo – origens e evolução*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

- RISÉRIO, Antonio. *Avant-garde na Bahia*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M.Bardi, 1995.
- ROUANET, Sergio Paulo. “Apresentação”. In Benjamin, W. *Origem do Drama Barroco Alemão*. Op. cit. 1984.
- SALOMÃO, Wally. *Hélio Oiticica: Qual é o Parangolé*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1996.
- SANGUINETI, Edoardo. *Ideologia e Linguagem: a vanguarda, a literatura da crueldade, a novíssima poesia italiana, o futurismo*. Porto: Portucalense Editora, 1972.
- SANT’ANNA, Affonso Romano. “Modernismo: As Poéticas do Centramento e do Descentramento”. In: ÁVILA, Affonso (org.). *O Modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- SANTAELLA, Lúcia. *(arte) & (cultura): equívocos do elitismo*. São Paulo: Cortez, 1982.
- _____. *Convergências: poesia concreta e tropicalismo*. São Paulo: Nobel, 1986.
- SARLO, Beatriz. *Cenas da vida pós-moderna: intelectuais, arte e vídeo-cultura na Argentina*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.
- SCHWARTZ, Jorge. *Vanguarda e cosmopolitismo*. São Paulo: Perspectiva, 1983.
- SLATER, Phil. *Origem e Significado da Escola de Frankfurt: Uma perspectiva marxista*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.
- SMART, Barry (sd.). *A Pós-Modernidade*. Portugal, Publicações Europa-América.
- STAM, Robert. *Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa*. São Paulo: Ática, 1992.
- _____. “Mikhail Bakhtin e a crítica cultural de esquerda”. In: Kaplan, E. A. (Org.), op. cit. 1993.
- SWINGWOOD, Alan. *O mito da cultura de massa*. Rio de Janeiro: Interciência, 1978
- SUBIRATS, Eduardo. *Da vanguarda ao pós-moderno*. São Paulo: Nobel, 1986.
- _____. *A flor e o cristal: ensaios sobre arte e arquitetura modernas*. São Paulo: Nobel, 1988.
- _____. *Vanguarda, mídia, metrópoles*. São Paulo: Nobel, 1993.

- TRABA, Marta. *Duas décadas Vulneráveis nas Artes Plásticas latino-Americanas 1950-1970*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.
- TURAZZI, Maria Inez (org.). *Fotografia*. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. No. 27, 1998.
- VELHO, Gilberto e KUSCHNIR, Karina (org.). *Mediação, cultura e política*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.
- VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- VIEIRA, Regina Melim Cunha. *A Experiência Ambiental de Hélio Oiticica*. PUC-SP. Dissertação de Mestrado. Datilo. 1995.
- WALKER, John. *A arte desde o pop*. Barcelona: Labor, 1977.
- WESCHER, H. *La historia del collage. Del cubismo a la actualidad*. 1976.
- WILLI, Bolle. *Fisiognomia da Metrópole Moderna*. São Paulo: Edusp, 1994.
- WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- ZACCHARIAS J., Rubens. *Um Beijo e uma Capa. Corpo e visualidade na arte*. PUC-SP. Dissertação de Mestrado. 1999.
- ZILIO, Carlos et al. *Artes Plásticas e Literatura (O nacional e o popular na cultura brasileira)*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

ANEXOS



Figura 1 - H.O. – *Bilateral “Clássico”*, 1959 – Caseína emulsão de óleo sobre madeira cartão.

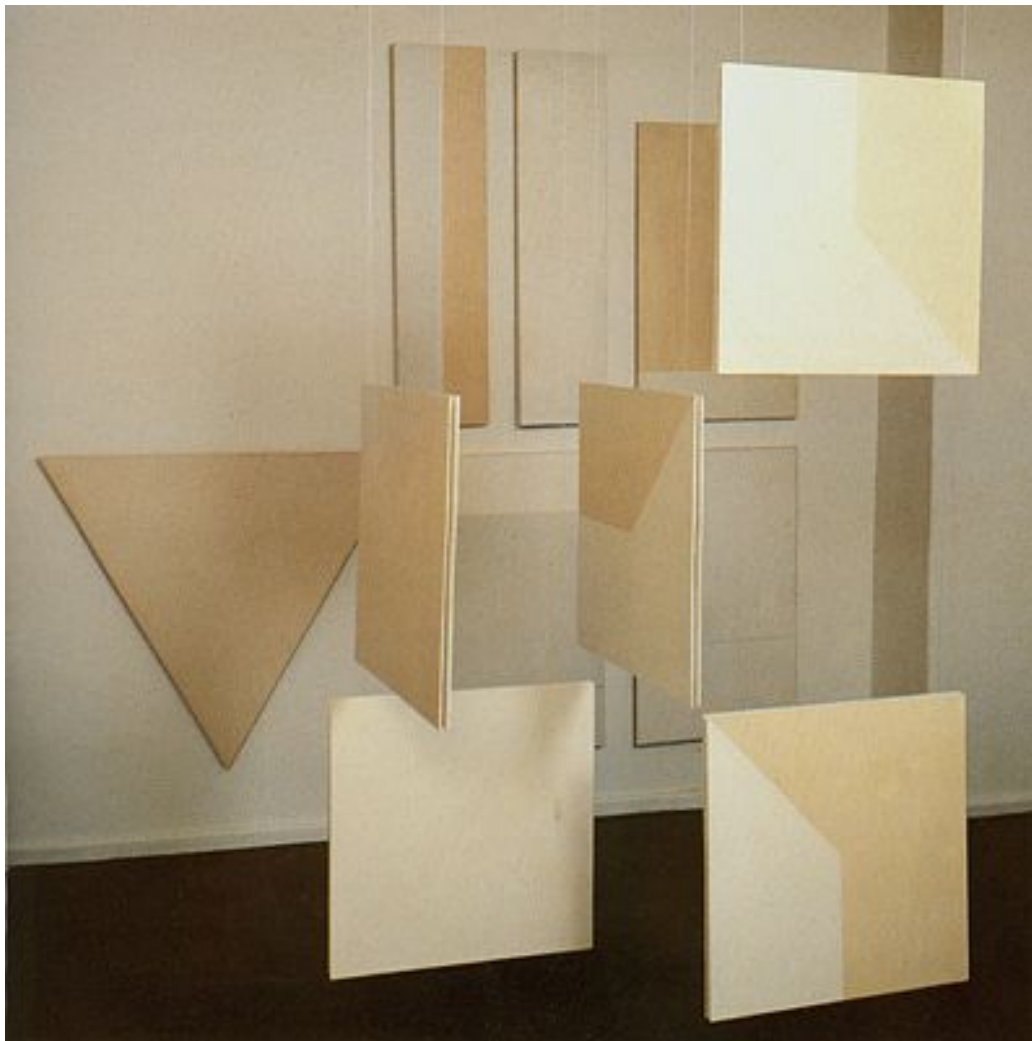


Figura 2 - H.O. - *Bilateral – Equal* – não-objeto – 1960 – Óleo sobre madeira



Figura 3 - H.O. - *Whril-Block* da série *Metaesquema*, 1958 - guache s/ cartão

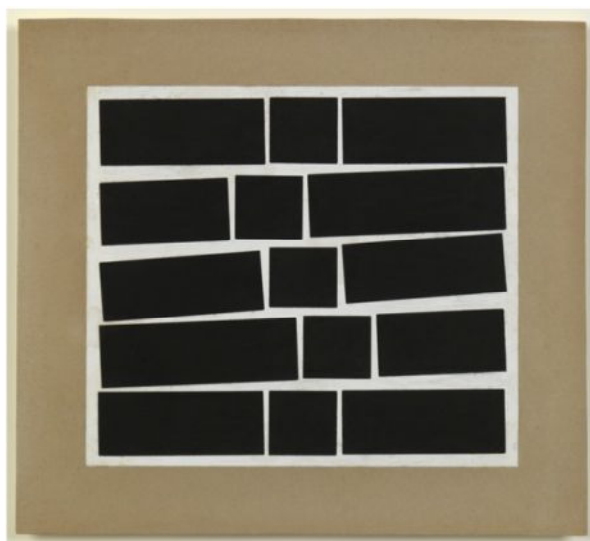


Figura 4 - H.O. - *Metaesquema* – 1958

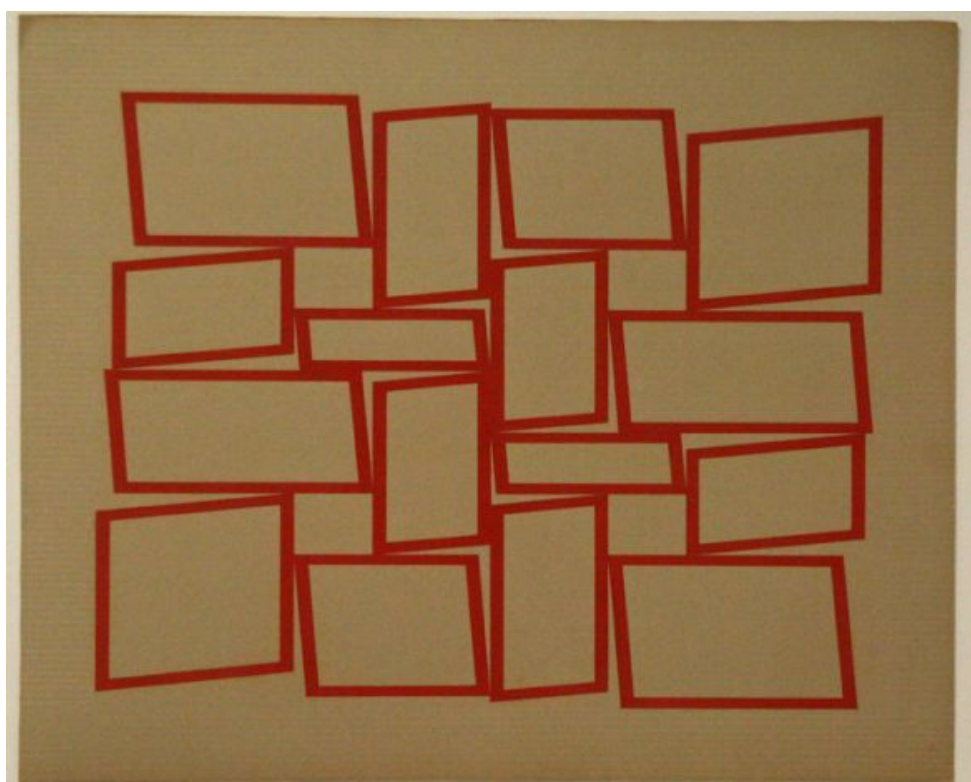


Figura 5 - H.O. - *Metaesquema* - 1958



Figura 6 - H.O. - *Relevo espacial* - 1960 (Acrílica sobre madeira)



Figura 7 - H.O. - *Relevo espacial* - 1960 (Vinilica sobre madeira)



Figura 8 - H.O. - *Relevo Espacial* - 1960 (Óleo sobre madeira)



Figura 9 – H.O. - Bandeira "Seja Marginal, Seja Herói" - 1968



Figura 10 - H.O. - B33 Bólido Caixa 18 [Homenagem a Cara-de-Cavalo] – MAM – Col. Gilberto Chateaubriand – 1965



Figura 11 - H.O. – *Maileryn/Marilyn* - Momentos Frames – Cosmococa - Programa-in-Progress. (Capa da biografia de Marilyn Monroe, por Norman Mailer) - com Neville D'Almeida - Nova York - 1973

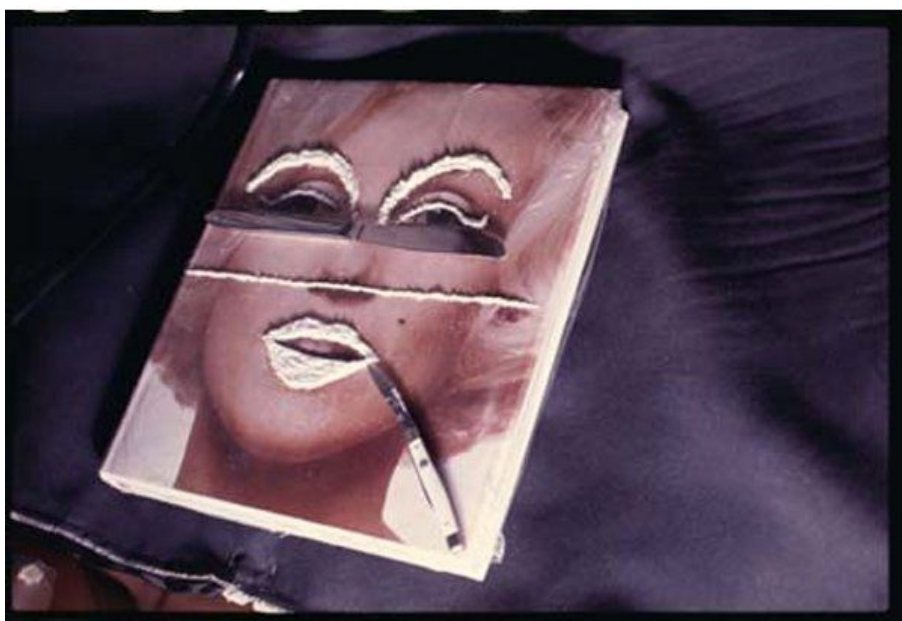


Figura 12 - H.O. – *Maileryn/Marilyn* - Momentos Frames – Cosmococa - Programa-in-Progress. (Capa da biografia de Marilyn Monroe, por Norman Mailer) - com Neville D'Almeida - Nova York - 1973



Figura 13 - H.O. - CC5 Hendrix war - Block experiments in Cosmococa, com Neville D'Almeida - Nova York - 1973



Figura 14- H.O. - CC5 Hendrix war - Block experiments in Cosmococa, com Neville D'Almeida - Nova York - 1973



Figura 15 - H.O. – *Ninhos - NL3* – Exposição “Information” – MoMA (NY) - 1970

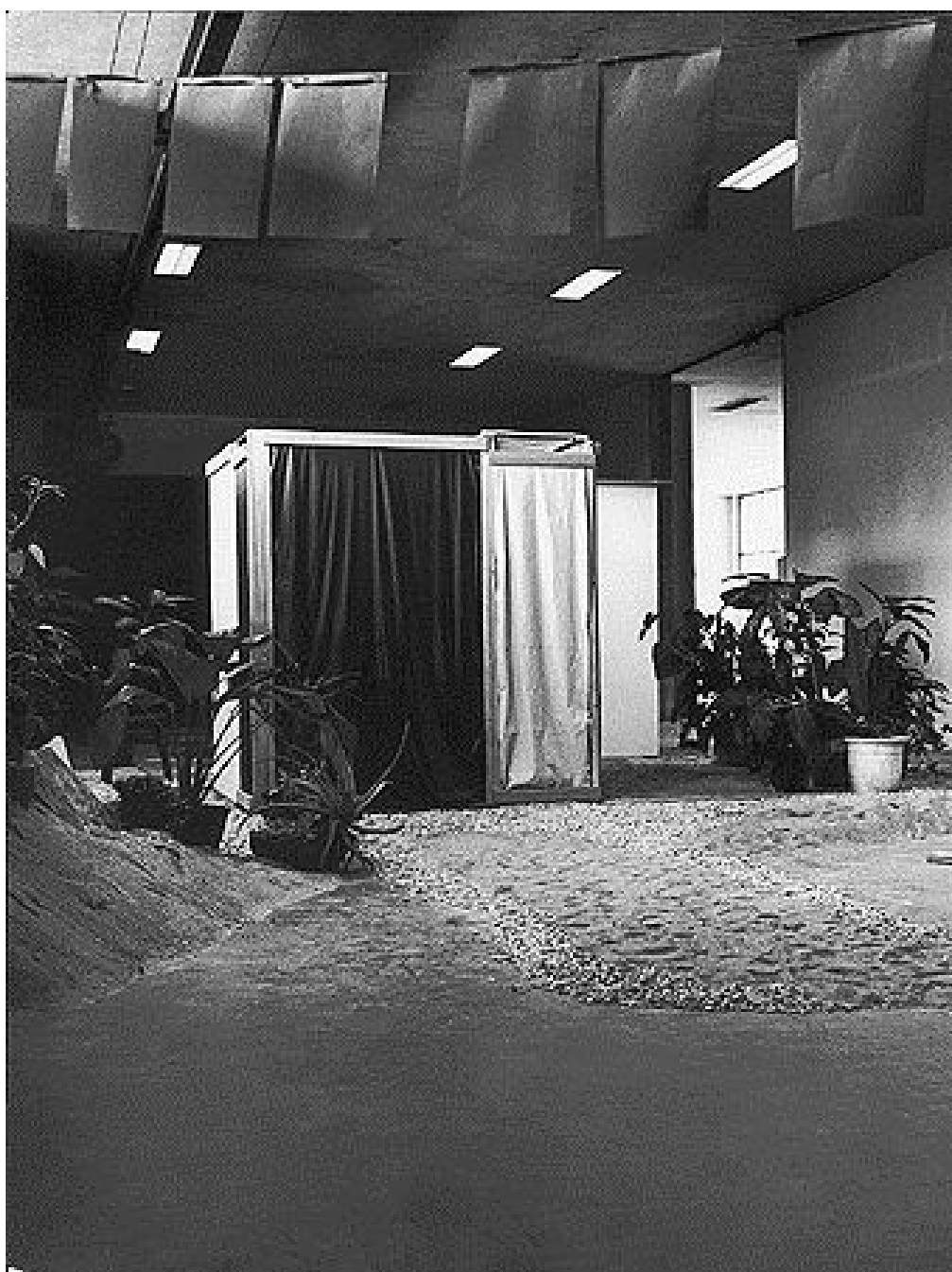


Figura 16 - H.O. – *Tropicália*, PN2 e PN3, durante a exposição “Nova Objetividade Brasileira” – MAM (RJ) - 1967



Figura 18 - H.O. – *P30 Parangolé* capa 23 “m’way ke”, dedicado a Haroldo da Campos – 1965-1972 (Luiz Fernando Guimarães – fotografado por Hélio Oiticica)



Figura 19 - H.O. – *Eden* – Whitechapel Gallery – instalação inclui PN5 – Londres, 1969



Figura 20 - H.O. - *Eden* - Whitechapel Gallery - Londres - 1969 (Torquato Neto e Hélio Oiticica vestem parangolés)



Figura 21 - H.O. - *P15 Parangolé* Capa 11 – “Incorporo a Revolta” - 1967 (Nildo da Mangueira veste P15)



Figura 22 - H.O. - *Parangolés*



Figura 23 - H.O. - *Parangolé P4* capa 1 – 1964



Figura 24 – H.O. - *Ready constructible nº 1* - 1978-1979



Figura 25 - – H.O. - *Ready constructible nº 1* - 1978-1979



Figura 26 - H.O. - *Grande Núcleo NC3, NC4 e NC6* - 1960-1966



Figura 27 – H.O. - *B18 Bólido vidro 6 "Metamorfose"* - 1965



Figura 28 - H.O. - B16 Bólido Caixa 12 "Arqueológico" - 1964-1965



Figura 29 - H.O. - B8 Bólido vidro 2 - 1963-1964



Figura 30 - H.O. - *Núcleo NC1* - 1960 e *Penetrável* – 1960



Figura 31 - H.O. - *Relevo Espacial* - 1960



Figura 32 - Catálogo de exposição "*Whitechapel experience* - Londres - 1969